



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“EL READY MADE DE LA DIVINIDAD O LA CAJA DE LOS HALLAZGOS
ONÍRICOS EN UN LIBRO OBJETO”**

**Tesis
Que para obtener el título de:**

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Ricardo Pavel Ferrer Blancas



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

**Director de Tesis: Dr. En B. B. A. A. José Daniel Manzano Aguila.
Asesor: Lic. Jesús Mayagoitia Durán.**

México, D. F. 2005

m. 3411562



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.



“ Me debo a lo que se mueve porque he vivido siempre en transición, muto olvidos y cambio formas porque eso significa que estoy vivo”

Ricardo Pavel Ferrer Blancas.

pag. 3

AGRADECIMIENTOS

- A mi madre por todo lo que significa en mi vida.*
- A mi padre por todo lo que compartimos en la sangre Insurgente.*
- A Lucy y Fer por ser la razón y el amor que me inspira.*
- A mi hermano Aarón Mejía porque sin ti nada de esto sería posible
y por todo lo que aprendo contigo cada día.*
- A mi familia: abuelos, tíos, primos soy por ustedes.*
- A Gaby López Portillo por ser el impulso siempre.*
- A mis amigos: Gise Cazares, John Lundberg y Vero Ramírez
por su paciencia, ayuda y cariño.*
- A Ana y Euclides por su apoyo y compañía en esta aventura.*
- A Daniel Manzano y al Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo
por ser eso, una alternativa viable, sólida y plural.*
- A mis sinodales Jesús Mayagoitia, Octavio Gómez, Margarito Leyva, Antonio
Yarza y Ma. del Carmen Villavicencio por su tiempo y sus recomendaciones.*
- Al maestro Kyoto por sus reflexiones.*
- A mis compañeros y amigos de la UAEH.*
- A la UNAM, a la ENAP y a la Academia de San Carlos.*
- A mi Yazmina por estar siempre en el momento preciso y necesario,
porque sos mi Ansia, mi amor, mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo somos mucho más que dos.*
- A ti por creer.*

Dedico éste trabajo a:

A mi bisabuela Joaquina Ortega por ser la luz que ilumina siempre mi camino.

A mi madre, mi padre, Lucy y Fer.

A Yazmín Arias porque yo también quiero mirar todo de lejos pero contigo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I EL HOMBRE, EL OBJETO Y LA MÁQUINA EN EL ARTE

1.1 El Hombre como Máquina y la Vida Artificial.....	1
1.1.1 Marcel Duchamp y el Dadaísmo como un antecedente.....	2
1.1.2 Conceptos y Teorías sobre la Vida Artificial (VA).....	13
1.1.3 Historia de la (VA) Algunos precursores y algunos contemporáneos.....	16
1.1.4 Los Automatas	22
1.1.5 Polémica acerca de la Vida Artificial (a favor y en contra).....	29
1.1.6 Los <i>Ready-mades</i> de la divinidad o el hombre automático.....	37
1.1.7 Algunos Artistas precursores y algunos contemporáneos.....	41
CONCLUSIÓN.....	62

CAPITULO II EL LIBRO ALTERNATIVO

2.1 Antecedentes del Libro.....	64
2.2 Definiciones y Características del Libro Alternativo.....	72
2.2.1 Clasificación de los Libros Alternativos.....	82
2.2.2 El libro alternativo como una secuencia de espacio – tiempo.....	86
2.3 Antecedentes del Libro Alternativo.....	89
2.3.1 Antecedentes del Libro Alternativo en el Extranjero.....	90
2.3.2 Antecedentes del Libro Alternativo en México.....	99
CONCLUSIÓN.....	112

CAPITULO III DESARROLLO DE LA PROPUESTA DEL LIBRO ALTERNATIVO

3.1 El libro objeto como ready made.....	114
3.1.1 Lo objetual del libro alternativo.....	115
3.1.2 Fluxus y los objetos añosos.....	121
3.1.3 La Caja de los Hallazgos Oníricos.....	124
3.1.4 Libro y caja como binomio simbiótico.....	132
3.1.5 Espacio temporal en el libro objeto.....	133
3.2 Bitácora.....	134
3.2.1 Desarrollo de la Obra, Técnicas y Materiales.....	135
3.2.2 Realización del libro.....	139
CONCLUSIONES GENERALES.....	145
BIBLIOGRAFÍA.....	147

INTRODUCCION

Si tomamos un texto cualquiera, ya sea de historia, una novela, un cuento o simplemente una crónica pueden funcionar como ejemplos de libros tradicionales, convencionales y ortodoxos, estos incluso podrían ser nuestro diario. Pero es justo aquí donde los caminos se bifurcan para unirse más tarde, es decir nuestro diario seguramente se convertirá en una caja de Pandora de la cual podemos esperar cualquier cosa y la construcción de este objeto o libro será más tarde que temprano un libro alternativo.

Y es que los libros han surgido justo de ésta necesidad, con la cual el autor experimenta como un proceso de encuentro con su propio lenguaje simbólico, que se convierte a su vez en su sistema de símbolos personal y posibilita el desarrollo de un lenguaje alternativo, esto lo podemos observar desde el poeta y su poemario hasta el libro alternativo donde el artista visual adopta éste mismo concepto para fusionarlo con su obra logrando diversas formas de expresión.

El ready made de la divinidad ó la caja de los hallazgos oníricos en un libro objeto; es como he denominado éste proyecto, porque los componentes sustantivos de él así lo definen, como también los artefactos y el contenedor lo definen como libro objeto, porque es un ejemplar único dentro del cual el discurso narrativo es el libro mismo, el cual pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica. Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro.

Es necesario señalar que el término "libro objeto" en sí, envuelve una producción heterogénea, que se divide en dos tendencias: la primera se remonta a los poemas-objeto de los surrealistas y a las encuadernaciones realizadas a mediados de los años 30', por Georges Hugnet para los libros de sus amigos, que así transformados, bautizó con el nombre de "libros-objeto". Es la colaboración entre un escritor y un artista, como el carácter preciso de estos volúmenes que aproximan el libro- objeto al libro ilustrado, sin la nostalgia que envuelve a este último, ya que el material utilizado a pesar de ser lujosamente tratado, es en general moderno: acrílico, aluminio, poliestireno, etc.

La segunda corriente, en la que base este proyecto es de origen más reciente y se inspira más bien en las cajas de objetos de los Fluxus, las técnicas de collage del Arte Pop, de las acumulaciones del Nuevo Realismo o del uso que hace el Arte Povera de los materiales de recuperación. El libro es considerado aquí como un objeto, en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria.

La caja de los hallazgos oníricos surge como el resultado de una investigación visual que he venido llevando durante los últimos cuatro años, lo que implicó un proceso de experimentación, análisis y encuentros. Finalmente también implicó una responsabilidad de compromiso personal con el desarrollo teórico y práctico del

proyecto en si, por lo que el citado trabajo habla de los encuentros que he obtenido hasta hoy, es decir que el resultado de este proyecto no habla de lo que he estado buscando.

"Yo no busco, encuentro"

Pablo Picasso.

El proceso de experimentación a su vez me llevo a transitar por la ejecución de diferentes técnicas ya sean tradicionales o nuevas propuestas alternativas también dadas en los materiales poco convencionales.

Durante el proceso la parte culminante fue la de lograr una fusión y un equilibrio entre el libro alternativo y el concepto de mi obra para obtener un libro objeto. De igual forma se logro conciliar la posibilidad del uso de las cajas para generar la propuesta del libro y que cada caja funcione como una pagina y al mismo tiempo como un libro, en función de las demás cajas. Y por ultimo partiendo del tema se logro hacer uso del objeto así como la síntesis del mismo para aterrizar de forma visual un concepto teórico.

Ésta investigación se divide en tres capítulos, en el primero se aborda el tema con sus respectivas generalidades, como definiciones, antecedentes históricos y la trascendencia del mismo; en el segundo se desarrolla la historia de los libros alternativos, sus clasificaciones y su desarrollo en el ámbito nacional e internacional; y en el tercero se vierte una descripción de la realización y la bitácora del proyecto desarrollado en esta investigación.

Y sin el afán de encontrar el hilo negro propongo esta caja de Pandora para que al mirarla el espectador construya su propio puente entre él y la obra, para que indague en los recovecos de las cajas y las mareas contenidas en sus puertas, porque en mi circo interno todos son yo y yo soy todos.

CAPITULO I EL HOMBRE, EL OBJETO Y LA MÁQUINA EN EL ARTE.

1.1 El Hombre como Máquina y la Vida Artificial

Si bien la biología es el estudio de la vida, en la práctica, es el estudio científico de la vida orgánica en la Tierra: la vida tal como la conocemos. La VIDA ARTIFICIAL (VA), por el contrario, es el estudio de la vida en el ambiente digital. Así, los partidarios de la "hipótesis fuerte" de la VA suponen que la vida, en su concepción más amplia, va más allá de la forma orgánica en que la conocemos en la Tierra, creen que la vida es información que se auto-organiza, y que puede materializarse tanto en carbono, como en silicio, en aleaciones especiales (robótica) o en cualquier otro material. Para el lector perplejo quedan al menos un par de interrogantes: Más allá de los seres orgánicos : ¿hasta dónde se extienden las fronteras de lo vivo?, ¿son los seres electrónicos verdadera vida?... y, ya en el terreno del arte: ¿puede un ser artificial convertirse en artista?, ¿podríamos ser los humanos sensibles a sus obras?

Se trata, consecuentemente, de vencer el cándido prejuicio de que la vida basada en el carbono es la precondition universal para la vida. Para los partidarios de la "hipótesis fuerte", tan vivos están la bacteria y el hombre, como los robots y los seres digitales. En cuanto a los últimos, se trata de universos existentes más allá del monitor de la computadora, cuyos seres y comunidades están hechos de electrones auto-organizados en "ácidos nucleicos" digitales. Estos seres viven su vida digital en nichos ecológicos que no interfieren con los nuestros, y su único propósito es la simple existencia, sobrevivir: ¡como nosotros!; habitantes de los ecosistemas electrónicos y ópticos, viven, se adaptan y evolucionan su vida digital en tiempos, espacios y causalidades cuyos parámetros materiales son muy diferentes a los nuestros. Su vida se organiza en base a las propiedades de los electrones y los sistemas ópticos; la nuestra se organiza en base a las del carbono. Unos son seres digitales; los otros somos "carbonautas". A nosotros, los seres orgánicos, se nos llama *wet life* (vida húmeda); a los seres digitales: *life in silico* (vida en silicio).

Así pues, el nacimiento de la VA nos da la posibilidad de estudiar la vida como podría ser, es decir: como podríamos fabricarla a partir de materiales diferentes a los nuestros. Al intentar crear vida en computadoras y no en tubos de ensayo, los que sostienen la "hipótesis fuerte", afirman que la VA es un extraordinario laboratorio para el estudio de los procesos evolutivos, que es una vía para verificar las teorías "húmedas" (basadas en la química orgánica) y, finalmente, sueñan con hacer de la biología una ciencia predictiva y exacta. En consecuencia, para los entusiastas (como J. D. Farmer), el advenimiento de la Vida Artificial será el evento histórico más significativo desde la aparición de los seres humanos y para ese entonces, por supuesto, ya estaremos promulgando la Carta de Derechos de la Vida Artificial.

1.1.1 Marcel Duchamp y el Dadaísmo como un antecedente

Dadaísmo, el sentido del sin sentido

Dadá, es una denominación adoptada en 1916 por un grupo de artistas y escritores enfrentados a la incoherencia de su época, a un mundo fuera de quicio y dispuestos a poner en tela de juicio todos los modos de expresión tradicionales. A esto habrá que sumarle el rechazo a toda presión ideológica y estética. En Zurich, en 1916 en la taberna Voltaire, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Hüelsenbeck, Hans Arp, Hans Richter, dieron vida a manifestaciones donde se mezclan diversos modos de expresión y tomaron cada vez un carácter más provocativo. Escandalizaban e irritaban al público con conciertos bruitistas (del francés ruido) o música concreta (esto fue por los años 40) (expresión musical basada en la composición a partir de sonidos grabados en cinta y manipulados posteriormente a diferentes niveles mediante el fonógrafo y el magnetófono. Las fuentes sonoras de este tipo de música pueden ser de origen natural, como gritos, instrumental o simplemente anecdóticos), recitales de poesía, lectura de textos absurdos, actores vestidos con disfraces diseñados con objetos de la vida cotidiana. Estas representaciones fueron los primeros "happenings" (del inglés *evento o suceso casual*) forma artística de los años 50-60' que convierte la acción en la obra de arte esencial a menudo se caracteriza por su gran realismo, tiene como fin la incorporación del espectador, es improvisada, impredecible, provocativa e irrepetible. Los artistas querían tal como decía el propio Hans Arp, "*protestar contra la ignorancia y la vanidad del hombre*"¹ con trabajos que llevan despiadadamente a lo absurdo todos los valores vigentes hasta el momento y que no tenían absolutamente nada que ver con lo que comúnmente se entendía por arte, para animarlos a pensar y a cambiar de mentalidad, "*la cabeza es redonda para que los pensamientos puedan cambiar de dirección*"² decía Francis Picabia.

Simultáneamente en New York , Marcel Duchamp (después de haber hecho en Paris en 1913 y 1914 los primeros "ready mades" que eran su respuesta al exceso de producción artística y al vanguardismo institucionalizado), Francis Picabia con sus obras "mecanomorfias" y Man Ray se reagruparon para seguir de forma paralela el movimiento. Así mismo Richard Hüelsenbeck dirigió un nuevo grupo en Berlín con aportaciones de Hausmann en el empleo de "fotomontajes", Kurt Schwitters el gran artista MERZ (termino recortado del anuncio de un banco comercial alemán), creaba ensamblajes de cartón, madera, alambre y objetos rotos, así como "collages" de diversa procedencia: boletos de autobús o de tranvía, envolturas de quesos, cordeles, colillas, suelas desgastadas, etc. Elaboró además una obra en su casa a la que llamó Merz-Säule. Se trataba de una escultura hecha de bultos y concavidades

¹KRAUBE, Anna Carola, Historia de la pintura del renacimiento a nuestros días, Alemania, Könnemann, 1995, p.99

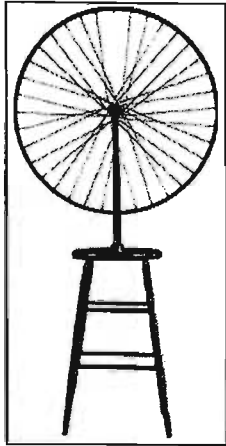
² Idem., p.99

que tenía la propiedad de crecer como si fuera un organismo vivo. Cada día le agregaba algo creciendo tanto que fue preciso atravesar el techo y en 1934 ya ocupaba dos pisos, después durante la segunda Guerra Mundial la casa fue destruida por un bombardero. En ese entonces Schwitters fue despreciado y ridiculizado por la crítica, sin embargo hoy abundan sus imitadores. Por último Max Ernst, siguió el movimiento en Colonia donde junto con otro artista llamado Baargeld, organizaban exposiciones donde hacían que el público saliera indignado. Una de ellas obligaba a pasar entre unos urinarios, mientras una niña vestida para primera comunión recitaba poemas obscenos, en medio de la sala se levantaba un gran bloque de madera que sostenía una hacha enganchada por una cadena y se invitaba al público a que destruyera aquel objeto a hachazos. Al fondo se encontraba un acuario con agua teñida de rojo, simulando sangre, y en el fondo yacía un despertador junto a un brazo femenino, mientras que en la superficie flotaba una cabellera de mujer. En las paredes colgaban varios collages de diversos artistas cuyo contenido provocaban malestar entre los espectadores. Durante varias ocasiones el público intentó saquear el lugar, hasta que días más tarde la exposición fue prohibida. El movimiento Dadá conoció en París su apogeo y su fin a partir del encuentro de Tzara y Breton, organizaron manifestaciones que produjeron gran escándalo, se propusieron contraponer lo irracional, lo absurdo y lo imprevisto a los caducos valores burgueses. Su principio fundamental fue cruzar los límites establecidos desde cualquier punto de vista. Se dieron el nombre de dadaístas por un término derivado del francés *dada* que significa "caballito de madera" y que fue encontrado por Hugo Ball al abrir una enciclopedia ¿realidad o leyenda?, en todo caso apropiado pues lo absurdo y casual fueron sus dos principios fundamentales. En lugar de arte establecieron el anti – arte, pero este solo funcionaba si se consideraba la producción dadaísta desde el punto de vista del "arte", si la clasificación de este ya no importaba las anti – obras también perdían su potencial provocador y con ello su fuerza explosiva. Hacia falta un arte paralelo para poder así escandalizar con el anti – arte. Pero lo que realmente acabó con el movimiento fueron las diferencias provocadas por los futuros surrealistas, que se acentuaron en 1922 con la polémica a propósito de un congreso sobre las perspectivas del espíritu moderno que enfrentó a surrealistas y dadaístas para dar fin al movimiento de estos últimos. El Dadá, a causa de su virulencia anti – arte abrió camino a formas de expresión posteriores como el surrealismo, happening, pop art, arte conceptual y environment art.

El Ready-made:

Objeto cotidiano convertido en obra de arte por la voluntad del artista. El teórico del surrealismo André Breton define los *ready-made* como objetos prefabricados elevados a la categoría de obra de arte por deseo del artista. Marcel Duchamp es el primero en designar con este nombre a un grupo de obras creadas por él entre 1913 y 1921. Para ello eligió objetos contemporáneos fabricados en serie y los expuso con una intención anti-estética y provocadora. Entre sus *ready-*

made célebres cabe citar la *Rueda de bicicleta* (1913), colocada sobre un taburete (Figura 1), así como la legendaria *Fuente* (1917) un urinario de cerámica esmaltada firmado como R. Mutt, nombre de un fabricante de sanitarios neoyorquino (Figura 2) y el irreverente retrato con bigotes de *La Gioconda*, del célebre cuadro de Leonardo da Vinci (Figura 3),.



(Figura 1)



(Figura 2)



(Figura 3)

Man Ray, amigo de Duchamp, tomará durante algún tiempo un camino similar alterando la función original de los objetos o creando versiones insólitas. En 1921 presentó su célebre obra *Regalo* (1921, Museo de Arte Moderno de Nueva York), una plancha erizada de clavos. Aunque el concepto de desfiguración de la obra de arte subyacente no será verdaderamente definido hasta la década de 1950 por Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Andy Warhol. Durante la década de 1980 la tradición de los *ready-made* resurgió en las obras de algunos jóvenes creadores estadounidenses y principalmente en Jeff Koons. Sin embargo, estos artistas modificaron la naturaleza de la mayoría de los objetos (vacados en bronce de Johns y en acero de Koons), o bien los reunieron o integraron en instalaciones (Koons presenta un aspirador y tubos fluorescentes en vitrinas de plexiglás). Su radical rechazo de las nociones tradicionales del arte convierten a los *ready-made* de Marcel Duchamp en obras clave que marcarán profundamente el arte del siglo XX y XXI.

Marcel Duchamp: “La Máquina y El Objeto “

La Máquina

Quien halla seguido la escultura, desde Maillol a los Constructivistas, habrá experimentado, pese a las explicaciones sobre las tendencias, cierta inquietud. En el presente es poco frecuente que nos sorprendan las audacias del arte contemporáneo y por ello siempre será necesario enfrentar y replantear su aparición. Por lo tanto, a grandes rasgos vale la pena explicar el abandono de la figura por el proceso intrínseco de ésta, por la influencia del mundo del objeto

tanto en lo conceptual como en la realidad de cada día, actuando sobre la sensibilidad del hombre insertado en una civilización de consumo. Aquí es donde aparece Marcel Duchamp (1887-1968) artista francés, que nació el 28 de julio en Blainville, y era hermano del artista Raymond Duchamp-Villon y del pintor Jacques Villon. Duchamp comenzó a pintar en 1908. Después de realizar varias obras en la línea del fauvismo, se dedicó a la experimentación y al arte de vanguardia e hizo su obra más famosa, *Desnudo bajando una escalera* (1912, Museo de Arte de Filadelfia) (Figura 4), en la que expresa el movimiento continuo a través de una cadena de figuras cubistas superpuestas. La pintura causó furor en el Armory Show que tuvo lugar en Nueva York .



(Figura 4)

En 1912, Marcel Duchamp tiene 25 años y llega prácticamente al final de su carrera de pintor. En este año se producen profundos cambios en su vida. Viaja constantemente y busca su inspiración fuera del círculo familiar de los artistas parisinos, e incluso fuera de las artes plásticas en general. Algunos escritores, especialmente los que experimentaban con el lenguaje, cobrarán para él una importancia especial. Francis Picabia, a quien conoce en el Salón d'Automne en 1911, quien le inicia en un nuevo estilo de vida lejos de los artistas profesionales de Puteaux, iniciándose así una amistad entre ambos que durará toda la vida. Después de la decepción con sus hermanos mayores y con los cubistas, Duchamp se siente atraído por este gran innovador. En junio de 1912, en compañía de Picabia, su mujer Gabrielle Buffet Picabia y de Apollinaire, asiste a una representación teatral que transformará decisivamente su arte: se trata de la adaptación de una novela de Raymond Roussel, *Impresiones de África* (publicada por primera vez en 1910). Años después, en una larga entrevista con James Johnson Sweeney, Duchamp declarará:

"Roussel suscitó muy pronto mi entusiasmo. Lo admiraba porque había creado algo jamás visto por mí. Apollinaire fue el primero que me mostró las obras de Roussel. Era la poesía. Roussel se consideraba filólogo, filósofo y metafísico. Pero sigue siendo un gran poeta. Propiamente fue Roussel el responsable de mi "gran vidrio", Los novios desnudando a la novia, incluso, Las Impresiones de África me indicaron a grandes rasgos el camino a seguir. Esta pieza teatral, que yo vi en compañía de Apollinaire, me ayudó enormemente a desarrollar un determinado aspecto de mi expresión. Inmediatamente reconocí que podía utilizar la influencia de Roussel. Y como pintor, pensaba que era mejor estar influenciado por un escritor que por otro pintor. Roussel me mostró el camino. Mi biblioteca ideal sería una que contuviese todos los escritos de Roussel también de Brisset, tal vez de Lautréamont y de Mallarmé. Mallarmé era un gran poeta. He aquí la dirección que debería tomar el arte: la expresión intelectual por delante de la expresión animal. Estoy harto de la expresión tonto como un pintor".³

Después de 1915 pintó muy pocas obras, aunque continuó trabajando hasta 1923 en su obra maestra, "Los novios desnudando a la novia", una obra abstracta, conocida también como "Le Gran verre" o El gran vidrio. Realizada en óleo y alambre sobre vidrio(Figura 5). Podríamos considerar que en la obra de Duchamp "Le Gran verre" , confluyen la máquina y la imagen, así como los conceptos de interior y exterior y los diferentes mecanismos que los habitan. Es conocida la afición de Duchamp por las máquinas (por ejemplo, el célebre molinillo de chocolate, que es uno de los artilugios que preside la articulación de "Le Gran verre" y que presentó en varias ocasiones), pero lo más curioso es ver cómo en manos de este artista, las máquinas se transforman en imágenes, sin abandonar su condición de máquinas. En realidad, es ensamblando la operatividad de diferentes mecanismos con que se construye la imagen de *El gran vidrio*. Lo que nosotros veremos en él, es el interior inerte de la imagen, pero la fenomenología de la misma no aparece hasta el momento en que el conjunto se pone en funcionamiento. Esta imagen necesita, como las cinematográficas, de la afluencia del movimiento para alcanzar toda su operatividad visual. Sin embargo, este movimiento, al contrario que en el cine, no es atribuible a un aparato secundario, sino que se trata de un producto de los propios componentes de la imagen, que así auto descubren sus mecanismos de representación, junto con lo representado. En este caso, al contrario que en una pintura, pero igual que en un diagrama industrial, el interior aparece en la superficie, mientras que ésta se diluye en la potencialidad de los mecanismos que se muestran a la vista. La imagen de Duchamp es una imagen destripada que estructuralmente se acerca al diagrama y nos permite con ello detectar un elemento nuevo en la dialéctica entre el interior y el exterior de la que estamos hablando.

³ MINK, Janis, Duchamp, Alemania ,Taschen,1996, p. 29



(Figura 5)

Hasta ahora hemos visto que las imágenes de las cosas (superficie del cuadro o de la máquina, fachada de un edificio) eran entidades absolutas y estables, destinadas a ocultar idealizando un interior mucho más complejo. Pero Duchamp nos pone en contacto con un nuevo fenómeno que el cine ya se ha encargado de manifestar unos años antes, aunque de manera mucho menos evidente. Me estoy refiriendo al nacimiento de una figura superficial que no es tanto el resumen estable e ideal de su interior como la consecuencia inmediata de los trabajos de éste interior. Desde esta nueva perspectiva, podemos decir que la verdadera "imagen" del objeto-técnico (la máquina) surge como resultado de su funcionamiento y que lo que se representa en ella es el fantasma de la finalidad de la máquina. Dicho esto, podríamos considerar que la "imagen" del cuadro corresponde, en principio, a su superficie y ésta coincide asimismo con una finalidad. Pero en realidad no es así, el salto de un tipo de imagen a la otra entre la imagen pictórica, estática, y la imagen técnica, cinética es cualitativo y produce fenómenos distintos.

La máquina nos muestra, pues, la posibilidad de una nueva imagen, en este caso difusa e inconstante, que se superpone a la forma aparente de la misma, esa que equivale a la de un cuadro. Ahora se trata de poner de manifiesto la existencia de un nuevo espacio que en las máquinas, se superpone al anterior en el momento en que el artefacto se pone en movimiento. En todas las circunstancias, el tiempo irrumpe en la imagen a través de la dinámica de los dispositivos internos de la misma. Se trata de un movimiento-tiempo equivalente al que da lugar a la imagen cinematográfica, que es el prototipo de esta nueva fenomenología, si bien su configuración no la muestra directamente por mucho que esté presente en su interior. Duchamp incorpora el movimiento-tiempo en la interpretación de su obra "Le Grand verre", pero no sólo en ella, sino que también lo representa en el campo de la imagen inerte con su cuadro "Nue descendant l'escalier" (*Desnudo bajando una escalera*), una configuración que el video artista Nam June Paik reinterpretó años después, acercándose mucho más a la verdadera visualidad del fenómeno, es decir captando su verdadero estado de fluidez.

En "Le Grand verre" no hay movimiento específico, como en una máquina, pero es preciso contar, por el contrario, con el mismo para interpretarla. Esta interpretación, y he aquí la novedad, es equiparable al juego de los mecanismos internos, aunque visibles, de la obra. La imagen final de la misma, la que resulta de su movimiento interno, coincide con la visualización de su significado. La obra de Duchamp nos muestra el proceso por el que el movimiento-tiempo se convierte en una herramienta hermenéutica. Lo que en las máquinas era una simple traslación de la dinámica interna a la estabilidad externa, con Duchamp adquiere características cognitivas. Ya Descartes había considerado que los instrumentos podían asimilarse a la materialización de una tesis, pero su concepción era aún mecanicista: en un instrumento se representaban ideas de la misma forma que las imágenes eran el reflejo de cosas. Después de Duchamp sabemos que las imágenes-máquina pueden ser también instrumentos de pensamiento.

El Objeto

Duchamp rompió desde el comienzo su vinculación a todo grupo artístico o tendencia, y como ya se había mencionado fulminó la idea de obra de arte y del creador sacralizado con sus ready-mades. La vía para una nueva estética y nuevas inquietudes intelectuales había sido abierta a golpe de fuerza subversiva. Pero bajo los gestos escandalosos siempre subyace, además un sutil interés por todos aquellos hechos que escapan al sentido común y a la observación científica. Para aclarar esta idea es necesario reproducir una nota de Duchamp :

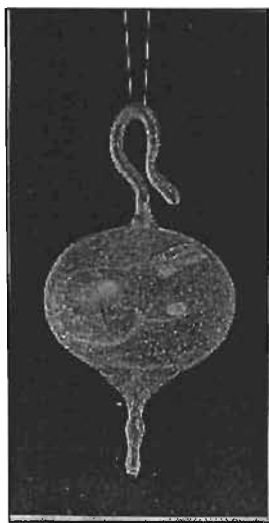
*" Será necesario la utilización de un aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, la ira, el silbido o los bostezos."*⁴

Duchamp se interesó por esas "energías perdidas", por todos aquellos elementos que pasan desapercibidos, y sus obras están cargadas de citas a este concepto tan escurridizo y tan cercano a lo humano. Sin ánimo de teorizar ni de abarcar un todo, conjugaba en sus obras perspectivas muy diferentes. Pensemos de nuevo en la *Fuente*; dejado al margen el hecho de ensaizar la belleza industrial de un urinario y la carga de raíz dadaísta, Duchamp alude con un solo objeto a la posición femenina como receptáculo y al uso del mismo por parte del agente masculino. Pero no nos podemos detener ahí tras haber leído lo anterior; sin duda tiene la misma valoración la temática sexual que la reflexión sobre el fluir de los líquidos por la tersa superficie de la porcelana y el intercambio de las

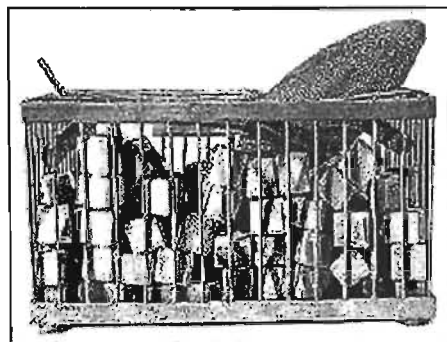
⁴ Ibid., p.49

energías a partir del deseo. Estar conectado a lo visual, a lo olfativo o incluso a lo táctil, puede ser un movimiento, una mirada, el paso previo a una acción, un deterioro, o la suma de todos ellos. Observemos ahora la obra *Air de Paris*. El aire en sí, lo atmosférico habla por sí mismo, pero esta idea se ve subrayada también por su fragilidad (visual y material) y su transparencia(Figura 6). La transparencia como interpretación visual, está presente de nuevo en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. La elección del cristal como soporte se encuentra en relación con sus propiedades ópticas y también con la luz, el color y la materia, en conjunto remite a toda nuestra capacidad sensorial. Así mismo en *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, la obra necesita de la intervención del espectador para que se produzca el movimiento, de manera que los radios conformarán una imagen diferente ante nuestra mirada.

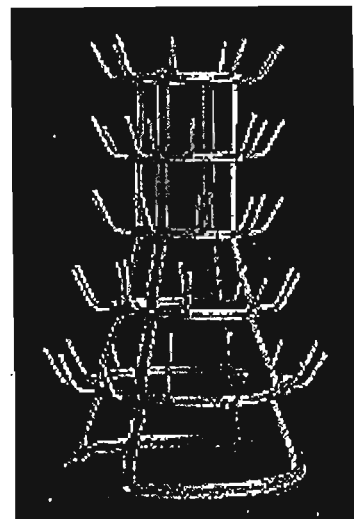
En el ámbito de lo oloroso es evidente su presencia en *Air de Paris*, pero también otras obras como *Belle Haileine, eau de voilette* juegan con esta connotación olfativa. La obra donde aparece por primera vez el rostro de su alter ego, Rose Sélavy, evoca su perfume femenino y con los juegos de palabras implícitos en la etiqueta pone el énfasis en el olor, el tacto y la temperatura femenina desde un punto de vista sexual. Podemos hablar en otros ready-mades como *Why not sneeze Rose Sélavy?* en el terreno de lo táctil. Se trata de una jaula que contiene en su interior unos cubos de mármol blanco. Al margen de la burla respecto a la "frialdad" de la obra, es innegable su referencia al tacto y paralelamente al sentido del gusto, puesto que las formas asemejan cubos de azúcar (Figura 7). El día que Marcel Duchamp decidió adquirir en BHV un porta botellas para firmarlo con su nombre de artista y ofrecerlo a la consideración artística de todos, la historia del arte cambió a lo que algunos tomaron por una feliz extravagancia(Figura 8).



(Figura 6)



(Figura 7)



(Figura 8)

En realidad era subestimar la motivación del artista, Marcel Duchamp, en el año de 1914 elaboro un discurso a propósito de la mirada que se le da a las obras de arte. No cree que se les pueda disociar de su contexto de presentación y del estado de ánimo con el cual se les comprende. El artista crea pero a final de cuentas los espectadores son los que hacen los cuadros, se entretiene en declarar. Evidentemente, es el acondicionamiento de nuestra mirada a las prácticas culturales lo que hace que su firma puesta en un objeto insignificante sea suficiente para hacer creer al visitante de la exposición que se trata de arte. Pero cuando, más tarde, un museo preguntó a Marcel Duchamp si podía exponer el famoso porta botellas, éste respondió que no lo había guardado y que el curador sólo tenía que comprar otro directamente en una gran tienda departamental.

He aquí la respuesta de un artista que debería hacernos reflexionar acerca de lo que constituye una obra de arte y acerca del papel del objeto en la obra. Para el historiador, así como para el aficionado perspicaz, el porta botellas no es una obra de arte, no es más que un objeto del arte de Duchamp. La sola idea de tomar un objeto ready made (una pala, la funda de una máquina de escribir, un perchero, etcétera...) y de colocarlo en un museo para suscitar las reacciones intrigadas de los visitantes, hace verdaderamente la obra. El objeto, es estándar, desechable, intercambiable. Por supuesto, algunos se plantean legítimamente la pregunta de saber si se trata de una obra de arte interesante, y el mismo Marcel Duchamp respondió que un mal arte es todavía arte, así como una mala emoción no deja de ser una emoción, ya que para él la idea del ready made es arte. Es una obra de arte magistralmente librada de cualquier otro pretexto más que el arte, es la obra de arte devuelta a su sustancia artística más pura, ya que se reduce a su sola propuesta liberada de cualquier servidumbre religiosa, estética, metafísica, mágica o simplemente mundana. Wittgenstein lo decía también:

*"La obra de arte no quiere transmitir nada más que a si misma. Al igual que, cuando visito a alguien, no deseo producir en él tal o cual sentimiento, sino antes que nada visitarlo y por supuesto, antes que nada ser yo mismo el bienvenido."*⁵

Al hacer pasar la problemática artística de una cuestión de forma estética (el propósito de la pintura y de la escultura) a una cuestión de función (hacernos tomar conciencia de la enajenación de nuestra mirada al contexto ideológico y social), el ready made abre el camino a todo un abanico de reflexiones acerca de las relaciones que el arte puede mantener con nuestra sociedad, reflexiones que, desde entonces, se les va a considerar como actos artísticos con todo el derecho.

Así en innumerables casos, podríamos pensar en la luz de gas y el tenue movimiento de la cascada en *Étant Donnés*, o la energía que se transforma provocando el funcionamiento de todo el mecanismo en *El Gran Vidrio*, o en la

⁵ Ibid., p.67

proyección de las sombras de los elementos de ambos paneles. La problemática de las sombras proyectadas muestra para Duchamp un modo de pasar de la segunda a la tercera dimensión, puesto que otorgaría a la obra un relieve y por otro lado crea un espacio óptico que contradice las leyes físicas. Ese es al fin y al cabo, uno de los principales intereses de Duchamp, escapar de lo científico. Pese a sus conocimientos en el ámbito de la matemática y la física y sus estudios sobre la cuarta dimensión, su actitud vital siempre fue más fuerte, y cuando utilizó sus premisas fue para relativizarlas aportando su lógica personal, donde las aparentes contradicciones se superponen sin perder su significado. Superó a través de sus complejas instalaciones el ámbito físico, pero también lo artístico desde todas sus convenciones. Además de desarrollar su visión tan personal del amor y el arte creó toda una categoría simultáneamente que arranca de nuestros instintos; lo conlleva una profunda observación, una poética francamente sugestiva que culmina en cada obra con una coherencia semántica común a toda su producción. Duchamp pensaba que la creación artística tenía dos polos, el artista y el espectador, pero no creía que cualquiera podía ser artista. Por el contrario, pensaba que el artista tenía algo de Médium.

*"¿Cómo puede describirse el fenómeno que lleva al espectador a reaccionar frente a la obra de arte? En otros términos, ¿cómo se produce una reacción? Este fenómeno puede compararse a una transferencia del artista al espectador bajo la forma de una ósmosis estética que tiene lugar a través de la materia inerte: color, piano, mármol."*⁶

Así que para Duchamp ser artista no es quien sea, y la obra de arte no es cualquier cosa. No confundía, aparentemente, sus juegos de destreza plásticos con el "gran arte". Pensaba que :

*"al fin de cuentas, el artista no es el único que lleva a cabo el acto de creación, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus calificaciones profundas, y por otro lado aumenta su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución es aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados".*⁷

Su cuestionamiento de las condiciones que rigen la creación y comercialización del arte abrió un nuevo camino que seguimos transitando hoy en día. Fué él quien aportó la respuesta más radical a los cambios impuestos al mundo del arte por la era industrial. Conviene advertir que aunque Duchamp fue efectivamente quien la abrió con un inigualable sentido crítico y subversivo la historia del arte del siglo XX, lo que ahora llamamos "arte objeto" ha existido bajo apariencias y con propósitos sumamente diversificados desde que el concepto "arte" existe. Este concepto implica la intención por parte del creador de producir obra de autor, cosa que sucede en Occidente a partir del Renacimiento (con sus aludidos antecedentes en la Grecia clásica). Sin embargo es posible afirmar que

⁶ Ibid., p.72

⁷ Ibid., p.73

aquellos objetos producidos a todo lo largo de la historia con propósitos mágico-religiosos, apoteóticos o de cualquier otra índole, caben dentro de la denominación "objeto artístico", pero somos nosotros quienes así los nombramos, pues sus hacedores, en su inmensa mayoría, fueron ajenos a la idea de producir obra de autor.

Octavio Paz anota que: "*... los ready mades no hacen la crítica del arte del pasado sino de las obras de arte antiguas o modernas consideradas como objetos*".⁸

Conviene recordar que para Duchamp no hay arte en sí, "*el arte no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones*".⁹

En este sentido Duchamp, con la lenta pero efectiva legitimación de los objetos propuestos como obra de arte, le dio sentido a sus ideas al obligar al espectador a considerar el concepto de la pieza en lugar de su forma; por otro lado también se encargó de provocar escándalo alrededor de sus obras, para hacer más evidente aún su trama de ambigüedad discursiva y sus propiedades como objetos cotidianos y como "cosas". En algunas ocasiones, Duchamp afirmó que eligió sus objetos (un porta botellas, un peine, un perchero) con cierta indiferencia "*al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto*".¹⁰ Quizá esto no es del todo cierto, si consideramos en ellos una constante, elegir algunos objetos de cierta calidad y forma, bien realizados y terminados; nunca presentó como obra algo que no estuviera correctamente hecho. De tal forma que siempre habló con respecto a sus afinidades selectivas con ideas que cambiaron según las circunstancias en distintos tiempos de su vida; es decir, de un mismo objeto artístico realizó diversas lecturas conceptuales que lo afianzaron y diversificaron todavía más, como obra de arte. La fuente, un urinario firmado R. Mutt en 1917, es hoy en día una obra emblemática del arte del siglo XX. En este caso, Duchamp resaltó su crítica a la personalidad artística firmando con un seudónimo y aceleró el escándalo al proponerlo para ser mostrado en la primera exposición pública de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York; sin embargo, el comité de selección rechazó tal propuesta, por lo que el artista vendió la obra a Walter Arensberg, quien la sacó de la muestra con lujo de ostentación; posteriormente, se informó a la prensa del acontecimiento. Como vemos en este caso, el objeto fue sólo el pretexto para que Duchamp desarrollara muchas de sus ideas en torno al arte, entre las que destaca anular al objeto su uso cotidiano, resignificándolo al haberlo elegido y propuesto como obra de arte. Ya no se está hablando de una pintura, de una escultura o de algún grabado, sino de la sustancia y sentido de un objeto común y corriente para estructurar un novedoso y moderno discurso de crítica e invención.

⁸ PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, 2a. edición, México, Era, 1978, p. 183

⁹ *Ibid.*, p. 183

¹⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte*, Madrid, Siruela, 1993, p. 26.

1.1.2 Conceptos y Teorías sobre la Vida Artificial (VA)

VA es el estudio de sistemas artificiales que se comportan como vivos

La Vida Artificial es el estudio de sistemas artificiales que exhiben la conducta característica de los sistemas vivos naturales. Es un intento por explicar la vida en cualquiera de sus manifestaciones posibles, sin restricción a los ejemplos particulares que evolucionaron en la Tierra. Esto incluye experimentos biológicos y químicos, simulaciones computacionales y desarrollos meramente teóricos. Se investigan procesos que ocurren en las escalas moleculares, sociales y evolutivas. La meta final consiste en extraer la forma lógica de los sistemas vivos. La tecnología microelectrónica así como la ingeniería genética nos darán pronto la capacidad para crear nuevas formas de vida, tanto *in silico* como *in vitro*. Esta tecnología va a enfrentar a la humanidad con los retos técnicos, teóricos y éticos de mayor alcance que haya confrontado jamás. El tiempo parece apropiado para reunir a aquellos involucrados en el intento de simular o sintetizar aspectos de los sistemas vivos. (Propósitos de la Primera Conferencia de Vida Artificial, Los Álamos 1987)

La Vida Artificial se dedica al diseño y construcción de organismos y sistemas que se comportan como seres vivos pero que son creados por humanos. Su material de construcción es la materia inorgánica, y su esencia es la información, las computadoras son el horno de donde la VA emerge. "De la misma manera en que los científicos han logrado crear mecanismos vivos *in vitro*, los biólogos y los expertos de cómputo en Vida Artificial esperan crear vida *in silico*" Vida Artificial es el nombre dado a una nueva disciplina (el primer congreso de VA se llevó a cabo en 1987) que estudia la vida "natural" los fenómenos biológicos, con el propósito de recrearlos desde cero en la computadora y otros medios "artificiales". "La VA complementa el enfoque analítico de la biología tradicional mediante un enfoque sintético ya que, en lugar de estudiar los fenómenos biológicos observados en los seres vivos "naturales", construye sistemas artificiales que se comportan como los "naturales".¹¹

La típica simulación de Vida Artificial consiste en grandes números de pequeñas criaturas que corren por su mundo y actúan por su cuenta. Cada individuo tiene un conjunto de reglas a las cuales obedece. Esas reglas le especifican lo que debe hacer en la situación en que se encuentre. El campo de estudio de la VA se basa en las mismas reglas que rigen en la vida real, genética, evolución, auto-organización, conductas complejas, aprendizaje, etcétera. El objetivo fundamental de la VA consiste en aplicar las reglas que rigen la "vida natural" en el medio digital con el propósito de:

¹¹ LEVY, Steven, *Artificial Life*, USA, Vintage Books, 1993,p.5

- 1) Estudiar las formas de vida orgánica conocidas (hipótesis débil).
- 2) Crear otras formas posibles de vida (hipótesis fuerte).

La Vida Artificial es una vía para explorar el modo en que los sistemas complejos exhiben auto-organización, adaptación, evolución, co-evolución, metabolismo y cosas similares. "Es una imitación de la biología, aunque los biólogos todavía no lo sepan. De aquí emergerá una especie de compañero teórico de la biología... una idea particular acerca de la forma en que trabaja la vida." ¹² Stuart Kauffman

Vida Artificial e Ingeniería Genética

La Vida Artificial es algo completamente diferente a la ingeniería genética. Esta última usa "vida húmeda", es decir, el ADN de la materia orgánica, completamente evolucionada como su punto de partida. Los científicos de la VA están ideando las vías mediante las cuales se puedan generar, evolucionar y observar sistemas vivos reales. Existe un esfuerzo para planificar el curso de la evolución y para extender el rango de los sistemas vivos en la Tierra y sus alrededores."A partir de este gran experimento se podrá finalmente alcanzar una comprensión más profunda de la vida misma, una habilidad para aprovechar sus mecanismos con el propósito de realizar nuestro trabajo y, quizá, para el descubrimiento de las poderosas leyes de la naturaleza que gobiernan no sólo los sistemas biológicos sino también toda serie de interacciones complejas y no-lineales de auto-organización." ¹³

Algoritmo genético

El Algoritmo Genético incorpora los procesos de la genética al campo de la lógica y de las matemáticas puras. Postula el genoma como una cadena de números binarios. Esta cadena se puede interpretar metafóricamente como un cromosoma en el que los genes se localizan en puntos diferentes o *loci*. Las diversas variaciones de los genes se llaman "alelos" (Así, un gen para el color de los ojos se encuentra en el *locus* del cromosoma correspondiente, pudiendo contener el alelo para la pigmentación azul o para la café). En un Algoritmo Genético cualquier punto marcado en cada una de las cadenas de la población se puede ver como un gen; los "alelos" serían los conjuntos de alternativas binarias ordenadas en cadenas individuales, paquetes de unos y de ceros.

"En los experimentos realizados esto parecía una forma absurdamente simple de optimización, toma una cadena de números al azar y trátalos como programas de computadora. Ubícalos de acuerdo a la maestría con que ejecutan el programa diseñado para ellos, y recompénsalos luego permitiéndoles que se reproduzcan en función del nivel de su ejecución. Toma luego las poblaciones resultantes, mezcla las cadenas y haz que cada miembro del matrimonio comparta

¹² Ibid., p. 124

¹³ Ibid., p. 9-10

una parte de sí mismo con su pareja. Cambia algunos bits a manera de mutación y repite el proceso".¹⁴

El virus electrónico satisface los criterios de la vida

Como lo esbozan Doyne Farmer y Alletta d'A. Bellin, un virus electrónico satisface muchos, y potencialmente todos, los criterios de la vida. Un virus electrónico es un patrón almacenado en un dispositivo de memoria digital. Un virus electrónico puede reproducirse o copiarse a sí mismo en otras computadoras. Como un virus biológico, un virus electrónico aprovecha el metabolismo de su huésped (la computadora) para modificar el medio digital disponible. Un virus electrónico siente los cambios de la computadora y responde a ellos con el propósito de procrear. Las partes de un virus electrónico son altamente interdependientes, se puede matar a un virus electrónico borrando una o más de las instrucciones de su programa. Un virus electrónico verdaderamente robusto puede mantenerse estable bajo ciertas alteraciones en sus programas. Los virus electrónicos evolucionan aunque sea, en primer lugar, por intermedio de los programadores humanos. "Aunque algunos virus contienen mecanismos primitivos de auto-modificación, que les permiten adaptarse a nuevos ambientes, los virus contemporáneos todavía no evolucionan independientemente del programador".¹⁵

¹⁴ Ibid., p. 161-162

¹⁵ Ibid., p. 327- 328

1.1.3 Historia de la (VA) Algunos precursores y algunos contemporáneos

Historia

Desde el principio de la historia el hombre siempre ha imaginado a seres dadores de vida y a los seres por ellos creados. Ya los filósofos griegos creían que vida era todo lo que se movía. Entre otros, encontramos a los dioses, a Pigmalión, a Galatea, al Golem, al hombre del maíz, a los autómatas mecánicos del siglo XVIII tales como el Pato de Vaucanson. En la época mecanicista, cuando la vida, como el reloj, se entendía como un autómata mecánico, algunos filósofos plantearon sus reflexiones sobre los autómatas y la vida, entre ellos destacamos a Descartes, Pascal, Malebranche y Leibniz. Posteriormente, al aparecer la termodinámica, los organismos vivos se entendieron como máquinas de calor (que quemaban glucosa, glucógeno o almidón, grasas y proteínas y producían bióxido de carbono, agua y urea). Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XIX, en pleno vitalismo, aparece Frankenstein gracias a la electricidad. Darwin y años después Mendel, Morgan, Watson y Cricks, desde la perspectiva biológica, contribuyeron con los conceptos de la evolución, la genética, los cromosomas y los ácidos nucleicos. Así, la discusión acerca de la posibilidad de que el hombre pudiera crear seres verdaderamente vivos (más allá de su descendencia biológica) todavía no termina. La aparición, en nuestros días, de la ingeniería genética, la inteligencia artificial y la vida artificial avivó viejas polémicas, que suscitan discusiones interminables, acerca de problemas éticos, morales y legales, entre muchos otros. Ahora bien, si la Vida Artificial es, entre otras cosas, el resultado de la integración de la informática con la robótica, la ingeniería genética, la bioquímica y la evolución, su historia se remonta, al menos, a unos 2,500 años. Todos sus practicantes tuvieron una meta en común: crear vida ,a la manera de los dioses, y convertirse en almas durante el proceso.

Fundación de la Vida Artificial digital

Las ideas de Alan Turing, durante los años cuarenta del siglo XX, fueron el punto de partida del concepto digital de Vida Artificial (VA). Sin embargo, es a John von Neumann a quien se reconoce como el “padre de la VA”. Tiempo después, con el desarrollo de la computación, el campo de la VA emergió de grupos de investigadores que trabajaban en diferentes Universidades. La primera aparición popular surgió en los años sesenta del siglo pasado, cuando John Conway logró introducir masivamente el concepto de autómatas celulares con su software de “The Game of Life”, ya que, hasta ese momento, la idea permanecía sólo dentro del medio técnico de los entendidos. Si bien sus inicios fueron en papel o en tableros de ajedrez, pronto se llevó a la computadora. A instancias de Christopher Langton, en septiembre de 1987 tuvo lugar en Los Alamos, Nuevo México, la Primera Conferencia sobre Vida Artificial. En ella participaron más de un centenar de personas de diferentes disciplinas interesadas en debatir sobre el tema. A partir de esa fecha se han llevado a cabo diferentes eventos, se han producido diversas aplicaciones de cómputo, muchas ideas y una polémica interminable.

El Atril y El Software:

En momentos culturales como el actual, en que es posible advertir la coexistencia de tiempos, espacios diversos y modificaciones, en que todo accionar social es reflejo del advenimiento tecnológico, el arte, en su condición sublime de representación de la esencia kantiana de "lo humano", no es ajeno a estas analogías. Y es lógico, la esfera creativa, si lo pensamos a partir de la problemática propuesta por Erwin Panofsky al proclamar que "el artista debe ser ojos, oídos y voz de su tiempo", no esta exenta de la realidad instalada en los primeros decenios del siglo XX, con el ingreso del régimen de las vanguardias y codificada ya en la década del 60`, cuando los avances en el estudio teórico de la obra adosaron al esquema del Pop-Art norteamericano algunas cualidades propias del escenario que Marshall McLuhan examinara en la proyección de la contemporaneidad, extraordinaria velocidad, desplazamiento del concepto de "tiempo único, lineal y puntualizado", extrapolación de los márgenes, artefactos seriados y reproducidos en superposición semejante (algo similar al "ready-made" que en su momento se menciono exploró Marcel Duchamp), detalle y fragmento (planteando el conocimiento a través de este último, convirtiéndose en poética cuando renuncia a la voluntad de reconstruir el todo al que pertenece y se produce y goza en función de su carácter metamorfofísico, tal es el caso del video clip o video-art, tan en boga por la creciente propuesta de Instalación), desorden y caos (aunque suene hipotético, un "orden en el desorden"), complejidad, disipación y distorsión. No es fácil asaltar en sentido teórico la problemática que supone la estética digital, en que el taller convencional del artista ha sido suplantado por un entorno electrónico, avanzado, mientras la práctica del oficio ha sido reemplazada por la exploración del software y programas gráficos que, si bien esgrimen el vértice de la clásica querrela de ¿qué es el arte?, al ser un campo de límites bifurcados en que se valida la impotencia de lo intangible, tiene a su haber un conjunto de cualidades válidas de hacer mención, entre ellas la manipulación, la repetición y la serialización de imágenes de manera infinita, permitiendo una disponibilidad de elementos múltiples que propician la transformación inmediata de la forma, colores y significados. En resumen, el poder del medio digital radica en su condición infinitamente maleable, vertiginosamente dinámico. Esta incertidumbre y por qué no decirlo, hibridez en la proyección del momento electrónico inaugura el debate sobre la trascendencia de la forma y el papel certero que ocupa la persona que interviene en el sistema, es decir: ¿qué diferencia a un "artista digital" de un diseñador gráfico o un iniciado en programas básicos que también opera con códigos comunes, herramientas y aparatos de convención que pueden resultar idénticos?. Esa interrogante es el indirecto legado que nos hereda el Romanticismo europeo, cuyo rompimiento hacia 1820 ya estaba guiado hacia la liberación de la forma del patrón retiniano clásico (pensemos en el modelo instalado por Da Vinci al pensar y actualizar la tradición grecolatina), y la supresión del texto encorsetado para proclamar el triunfo del verso libre y la destrucción de toda normativización mayor para enfrentar y asumir una obra de arte. Esta condición de "lo digital", entendida como una superestructura contenedora de sustracciones de la realidad, vendría a encarnar lo que G.F. Hegel denominó "muerte del arte", o en las palabras de O. Calabresse una re-lectura del

momento barroco en tanto acumulación, densidad, inestabilidad, mutabilidad y desarticulación de todo vértice de regencia, suprimiendo los centros únicos, multiplicando los detalles y haciendo cuestionar la instancia matriz de la "identidad". El procedimiento que avala una obra digital es, a partir de sus propios procesos, un tejido de estudio que da origen a su existencia, una problematización en torno a su resolución y la percepción del creador la cual es la lectura o visión que el artista enuncia del mundo o la realidad que tiene en frente, y la praxis crítica que debe acompañar la representación y materialidad de los soportes, no existe, o al menos, no debiera existir un artista o pensador inserto en el circuito de la hipertextualidad o telepresencia que no cuestione o constituya un discurso coherente a partir de dicha presencia. El artista digital en el medio audiovisual, el poeta hipertextual o el músico electrónico justifican su oficio tras el proceso de formación estética y discursiva de conocimiento. No quiero decir con esto que una imagen en 3-D elaborada por un programador no posea valor "cultural", en absoluto, sino más bien que los parámetros de construcción y entendimiento del arte, pese al manifiesto de la desmaterialización y gloria de lo inexacto, siguen aún ceñidos a la normativa de parámetros y referentes que hacen válida su causa. Tomemos en consideración, por ejemplo, el control de la mancha pictórica por el azar que supone una intervención en Photoshop o Freehand, que no debiera representar un riesgo para el "artista-usuario" que calcula las operaciones necesarias para el efecto deseado. Sin embargo, es en esta hiper-capacidad medial y de simulación donde reside directamente la situación de trance y reubicación de los códigos "artísticos". El trabajo del artista "consciente" de los píxeles, alejándose de la reproductibilidad práctica ejercida como una entidad abandonada a la modificación y flujo de sus propias aristas, olvidando toda metodología discursiva y todo paradigma de análisis y explicación que persigue la obra artística, realizar concesiones de cómo percibir el mundo, la propia interioridad, el debate que se extiende a partir de la justificación de la existencia, una fenomenología cifrada por el propio operador, el planteamiento de una puesta en escena, de objetualización de la imagen digital para ingresar al mundo de las cosas. El artista al que se refirió Panofsky y Balzac está consciente de la "realidad" y de la potencialidad de la imagen, sabiendo cierto que se puede extraviar probando millones de versiones diferentes para una obra. El versátil desarrollo del formato digital, que va dando muestras de madurez ya en la década de los 80' y llega a nuestro tiempo dando testimonio del evidente esplendor virtual se nos está viriendo encima, en las palabras de Todd Gitlin, "el lenguaje de nuestra época"; y si se considera que así como el verbo fue fundamental para el medioevo, así lo es también la imagen en nuestros días (lejos de ser entendida como una simple abstracción semiótica post-estructuralista), en su aglutinación práctica de conocimiento, conceptos, mensajes y objetivos que a la postre son signos que nos permiten identificar códigos. No es fácil hablar de arte, más aún hablar de arte digital cuando la accesibilidad a su comprensión recién comienza a ser escrita y planteada como un diálogo casi científico que aborda el fenómeno como una emergencia social precisa, aislando los trabajos simplistas, obvios, ensayísticamente anémicos, repetitivos, repletos de clichés y condescendientes que luchan por la inserción en un campo que, pese a lo indescifrable de sus límites, depara una larga e inmensa procesión hacia su reino.

Los párrafos que siguen son traducciones o interpretaciones libres de los autores mencionados.

Algunos precursores

- *¿Explicar un fenómeno no es construir un modelo mecánico?. (Padre Mersenne, en Delpech p. 20).*
- *"Supongo que el hombre no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra a la que Dios da forma con el expreso propósito de que sea lo más semejante a nosotros...". (René Descartes, Tratado del hombre, p. 50).*
- *Acerca de la fisiología de la máquina corporal: "...deseo, digo, que sean consideradas todas estas funciones sólo como consecuencia natural de la disposición de los órganos en esta máquina; sucede lo mismo, ni más ni menos, que con los movimientos de un reloj de pared u otro autómata, pues todo acontece en virtud de la disposición de sus contrapesos y de sus ruedas". (René Descartes, Tratado del hombre, p. 117).*
- *El cuerpo humano es una especie de autómata cuyos huesos son su armazón, los músculos sus resortes, y los tendones sus cables. (Medicina cartesiana de la escuela iatroquímica, en Pagels, p. 201).*
- *El cuerpo humano es una máquina que impulsa sus propios resortes. (Julien Offroy de La Mettrie, El hombre máquina, en Pagels, p. 201).*
- *Así cada cuerpo orgánico de un ser vivo es una especie de máquina divina, o de un autómata natural, que supera infinitamente a todos los autómatas artificiales. (Gottfried Wilhelm Leibniz, La Monadologie, p. 161).*
- *"...si hubiese máquinas tales que tuviesen los órganos y figura exterior de un modo o de otro cualquier animal, desprovisto de razón, no habría medio alguno que nos permitiera conocer que no son en todo de igual naturaleza que estos animales..." (René Descartes, Discurso del método, p. 64).*
- *"...se puede concebir que una máquina esté de tal modo hecha, que profiera palabras... como, verbi gratia, si se la toca en una parte, que pregunte lo que se quiere decirle, y si en otra, que grite que se le hace daño..." (René Descartes, Discurso del método, p. 64-65).*
- *"El principio de la vida de un perro no es muy diferente del movimiento de un reloj". (Malebranche, en Robinet, p. 99).*
- *La máquina aritmética produce efectos que se aproximan más al pensamiento que todo lo que hacen los animales, pero no hace nada que permita decir que posee voluntad como los animales. (Blaise Pascal, Pensées, p. 160).*

Algunos contemporáneos

- *No existe evidencia concluyente que demuestre la existencia de una brecha esencial entre el hombre y la máquina. (John G. Kemeny, en Levy, p. 45)*
- *Si quieres entender la vida, no pienses en sustancias gelatinosas ni fluidos palpitantes, piensa en la tecnología de la información. (Richard Dawkins*)*
- *¿Está la vida artificial realmente (VA) viva?... Puede algo compuesto con pura información, y no con materia, ser considerado como vivo?*
- *¿Creen estas criaturas que están vivas? ¿Piensan que tienen libre albedrío?... ¿Desarrollan teorías acerca del origen de su mundo y de cómo evolucionaron?... ¿Tienen el deseo de crear más vida?... (Ellen Thro, p.XVI)*
- *Existe un rechazo particular para conceder el honor de forma-viva a cualquier cosa creada sintéticamente. (Steven Levy, p. 22)*
- *Las cosas que hoy consideramos vivas son, posiblemente, sólo un subconjunto de una clase más amplia de organismos. (Steven Levy, p. 9)*
- *Haciendo vida podremos finalmente saber qué es la vida. (Steven Levy, p. 10)*
- *El organismo viviente en este espacio-red [digital] infinito sería una criatura de lógica pura. (Stanislaw Ulam, en Levy, págs.42-43)*
- *Las computadoras y los seres humanos son clases diferentes de autómatas. (John von Newmann, en Levy, p. 16)*
- *La vida es una clase peculiar de autómatas. (Hipótesis Church-Turing, en Levy, p. 26)*
- *"No tenemos prueba de que nuestro universo no sea un autómata celular que corre en la computadora de un magnífico 'hacker' celestial." (Anónimo, en Levy, p. 58)*
- *Nuestro universo conocido es, literalmente, un autómata celular. (Ed Fredkin, en Levy, p. 63)*
- *Los autómatas celulares son computadoras universales. (La máquina de Turing, en Pagels, p. 102).*
- *El autómata celular es su mejor simulación. (Heinz Pagels, p. 101).*
- *La nueva realidad es la ficción: su simulación. (Javier Covarrubias).*
- *La vida orgánica es sólo una de las formas tangibles del sistema universal de simulaciones. (Javier Covarrubias).*
- *Es evidente que muchas de las cosas vivas que conocemos son encarnaciones físicas de entes que procesan información (Christopher Langton, en Levy, p. 108)*
- *Todo artefacto de vida artificial lo suficientemente fiel es indistinguible de la vida orgánica. (Javier Covarrubias).*
- *Nada se hace en la naturaleza que no pueda hacerse en la computadora. Si una computadora no lo puede hacer, la naturaleza tampoco. (Ed Fredkin, en Levy, p. 64)*
- *En lugar de ser un instrumento para estudiar la realidad, el modelo computacional se convierte en la misma realidad. (Heinz Pagels, p. 90)*

- *Las leyes de la naturaleza son algoritmos y se puede concebir a los procesos físicos como sistemas computacionales que procesan información de la misma manera en que lo hace la computadora. (Heinz Pagels, p. 99)*
- *Se trata de crear vida en la computadora y no en tubos de ensaye. (Christopher Langton, en Pagels, p. 103).*
- *La biología computacional es biología realizada en computadoras más que en tubos de ensaye. (Heinz Pagels, p. 106).*
- *Los modelos de vida artificial constituyen un nuevo tipo de laboratorio para el estudio de los procesos evolutivos. (Mateen Rizki y Michel Conrad, en Pagels, p. 104).*
- *La vida artificial inteligente debe también ser protegida por la ley para su propia seguridad", debe crearse "una carta de los derechos de la inteligencia artificial. (Heinz Pagels, p. 92).*
- *"Es probable que dentro de los próximos cincuenta a cien años emerja una nueva clase de organismos. Estos organismos serán artificiales en el sentido en que serán diseñados originalmente por el hombre. Sin embargo, se reproducirán y evolucionarán más allá de su forma original; estarán 'vivos' bajo cualquier definición razonable del término... El advenimiento de la Vida Artificial será el evento histórico más significativo desde la emergencia de los seres humanos..." (J.D.Farmer, en Levy, p. 5)*
- *"Siendo las máquinas una forma de vida, se encuentran en competencia con la vida basada en el carbono. Las máquinas harán que la vida basada en el carbono se extinga." (J.P.Wesley, en Levy, p. 336)*
- *Estamos tratando de construir un zoológico de químicas artificiales y lo que éstas puedan producir. De este zoológico esperamos encontrar algunos principios generales a partir de los cuales podamos cosas reales. (Steen Rasmussen, en Levy, p. 140)*
- *El proceso de síntesis ha sido una herramienta extremadamente importante en muchas disciplinas. La química sintética -la habilidad de conjuntar nuevos compuestos químicos no encontrados en la naturaleza ha contribuido enormemente, no sólo para incrementar nuestra comprensión teórica de los fenómenos químicos, sino que nos ha permitido fabricar nuevos materiales y nuevos productos químicos que resultan de gran utilidad práctica para la industria y la tecnología. (cf. Levy, p.¿5?)*
- *La Vida Artificial conduce a la práctica de la 'biología sintética' y, por analogía con la química sintética, el intento para recrear los fenómenos biológicos en medios alternativos resultará no sólo en una comprensión mejor de los fenómenos bajo estudio, sino también en aplicaciones prácticas de principios biológicos en la tecnología del hardware y software para las computadoras, en robots móviles, en naves espaciales, en medicina, en nanotecnología, en la fabricación y ensamblaje industrial, así como en otros proyectos vitales de ingeniería. (cf. Levy, p.¿5?)*

1.1.4 Los Automatas

Máquina de Turing

En 1936 Turing concibió su propio autómata imaginario. La “máquina de Turing”, como se le llegó a conocer, sin embargo, no hizo intento alguno para unirse a la sociedad de las criaturas vivas. Podría visualizársele más como un tocacintas muy sofisticado con una cinta arbitrariamente infinita. La cinta se marcó en secciones, de tal suerte que en cada sección residía un bit de información. La cabeza de la cinta, un artefacto que se movía sobre la cinta, era capaz, tanto de leer esos bits como, en caso necesario, de escribir o borrar lo que se encontrara en un cuadrado. También contaba con un mecanismo de control colocado en la cabeza de la cinta, que informaba qué acciones tomar dependiendo de la lectura de cada bit de información. Sus características y conducta la calificaron como lo que se le llegó a conocer, una Máquina de Estados Finitos (MEF). También se le podría concebir como un Autómata Finito.

Este artefacto asombrosamente simple separaba toda la información en dos elementos, el que se derivaba del estado interno de un objeto, y el que se originaba desde el exterior. También asumía que nuestro universo es granular; es decir, que se mueve en pasos discretos de tiempo, aunque éstos pudieran ser imaginados tan pequeños como se quisiera, incluso en miles de millonésimas de segundo. Durante cualquiera de esas instancias, una MEF se encontraría en un cierto estado describible. La descripción podría ser extremadamente confusa o sumamente simple; la única limitación consistía en que debería encontrarse necesariamente dentro uno de un conjunto finito de estados posibles. (Ese número podría ser muy elevado, pero no infinito). Entre el instante inicial y el siguiente paso de tiempo discreto, la MEF, usando cualquier tipo de información sensorial que cualquier máquina particular pudiera tener disponible, tomaría nota del mundo externo. Acto seguido, refiriéndose a la 'tabla de reglas' que controla la conducta, la MEF consideraría tanto la información sensorial como su propio estado interno para determinar tanto la conducta que la máquina debería exhibir como el estado interno que debería asumir en ese instante. En la Máquina de Turing, la cabeza de la MEF trabajaría de la siguiente manera. Cuando la cabeza de la cinta estuviera en el estado A, debería situarse en la parte de la cinta que contuviera el dígito 1. Antes del paso siguiente debería leer esta información y consultar la 'tabla de reglas' para la reunión de esas dos circunstancias. El resultado podría ser algo parecido a lo siguiente: reemplaza el '1' por el '0', mueve la cabeza de la cinta un espacio hacia la izquierda y cambia al estado B. Este proceso se repetiría indefinidamente a medida que la cabeza de la cinta leyera la información del espacio al cuál se acabara de mover.

En última instancia, la máquina de Turing sería capaz de leer cualquier conjunto de reglas de la cinta. En efecto, Turing probó que una máquina tal, la máquina universal de Turing, sería también una computadora universal. (Se realizó una prueba matemática específica que determinó esta cualidad). Esto

significa que, dado el tiempo suficiente, podría emular cualquier máquina cuya conducta fuera susceptible de ser descrita de esta suerte. Turing y su colaborador, el filósofo Alonzo Church, presentaron posteriormente la "Hipótesis Física Church-Turing", donde planteaban que tal máquina podría duplicar no sólo las funciones de las máquinas matemáticas, sino también las funciones de la naturaleza.

La "Hipótesis Física Church-Turing" se podría aplicar también a la mente humana. Si uno concediera que el número de estados posibles de la mente fuera finito (algunos no hacen esta concesión) resultaría algo razonable aunque perturbador. En cualquier instante una mente se encontraría a sí misma en uno de esos posibles estados. Antes del instante siguiente, en el momento en que la información sensorial arribara, la información del ambiente en combinación con el estado inicial determinarían tanto la conducta de la persona como el siguiente estado mental. La afirmación de Turing fue que la mente, en tanto que máquina de estados finitos, siguió simplemente un protocolo lógico esencialmente, habría seguido una "tabla de reglas" determinada por fuerzas físicas y biológicas antes de alcanzar el estado siguiente.

"Como en el campo de la lógica se comprobó que todas las computadoras digitales eran el equivalente de la máquina de Turing, se les calificó entonces como computadoras universales".¹⁶

Red infinita de Stanislaw Ulam

A finales de los años cuarenta, cuando se confrontó con el problema planteado por el número excesivo de cajas negras del autómata cinemático de von Neumann, Ulam sugirió olvidar la metáfora de la criatura nadando en un lago. En su lugar, desarrolló a partir del fenómeno del crecimiento del cristal, un medio ambiente diferente, una red infinita, desplegada como un tablero de damas. Cada cuadrado de la red podría ser visto como una "célula". Cada célula de la red podría ser, esencialmente, una máquina separada de estados finitos que actuaría de acuerdo con un conjunto compartido de reglas. La configuración de la red cambiaría a medida que ocurrieran los pasos de tiempo discretos. Cada célula contendría información que podría ser conocida como su estado y, a cada paso temporal, miraría a las células de sus alrededores al tiempo que consultaría la "tabla de reglas" para determinar su estado en los momentos siguientes. Una colección de células dentro de una red como la planteada se podría entender como un organismo. "El organismo viviente en este espacio-red sería una criatura de lógica pura".¹⁷

¹⁶ Ibid., p. 22 -23

¹⁷ Ibid., p. 42 -43

Fábricas vivas flotantes de Edward F. Moore

Planeadas a principios de los años sesenta, las creaciones imaginarias de Moore consistieron en fábricas flotantes, inmensas barcazas impulsadas mediante energía de retropropulsión por extremidades tipo calamar.

Su operación lógica fue precisamente la delineada por von Neumann. Una vez alcanzada una costa, la planta viviente artificial trabajaría con la materia prima extraída del mar, de la playa y del aire, operando como lo hace una planta botánica para mantenerse a sí misma en funcionamiento. Esa energía se canalizaba purificando los materiales con el propósito de hacer partes manufacturadas. A partir de esos elementos', escribió Moore, "la máquina podría hacer alambre, solenoides (hilo metálico enrollado que, recorrido por una corriente eléctrica se comporta como un imán), engranes, tornillos, tubería, tanques y otras partes, para después ensamblarlos en máquinas similares a ella, las cuales podrían a su vez hacer más copias".¹⁸

Autómata autorreproductor de Freeman Dyson

Después de los viajes del hombre a la luna, Dyson volteó su imaginación al cosmos y propuso un autómata autorreproductor para ser enviado a Enceladus, la luna cubierta de nieve de Saturno. En su visión, esta máquina particular extraería del distante sol la energía necesaria para crear fábricas que produjeran una larga cadena de naves de vela impulsadas por energía solar, llevando cada una de ellas un bloque de hielo. Las naves de vela se dirigirían hacia Marte donde la ruda caída dentro de la atmósfera marciana deshelaría los bloques de hielo. "Dyson imaginaba que la humedad acumulada podría calentar la atmósfera del cuarto planeta del Sol, transformándola en una atmósfera adecuada para las formas de vida y la agricultura".¹⁹

Autómata autorreproductor de von Neumann o "Modelo Cinemático"

El primer autómata autoreproductor que imaginó von Neumann fue una especie de computadora compuesta de *switches*, *delays* y otras partes, para el procesamiento de la información. No obstante, no estaba pensado para ser un constructo de información sino para construirse como una masa sólida que existiera en el mundo real. Más allá de sus elementos computacionales, el autómata también contaba con otros cinco componentes:

1. Un elemento de manipulación (como una mano), que aceptaba las órdenes de la parte computacional (o control) de la máquina.

2. Un elemento de corte, capaz de desconectar dos elementos a petición de la computadora.

¹⁸ Ibid., p. 32

¹⁹ Ibid., p. 33

3. Un elemento de fusión que podría conectar dos partes.
4. Un elemento sensorial que podría reconocer cualquiera de las partes y conducir esa información a la computadora.
5. Vigas que actuaban como elementos estructurales y proporcionaban tanto el chasis para la criatura, como el aparato para el almacenamiento de información.

“La bestia tenía también un hábitat. Su medio ambiente fue un gigantesco lago, sin límites, que contenía la misma clase de elementos que eran parte de la bestia”... A: fábrica, B: duplicador, C: aparato de control, la computadora, D: las instrucciones desplegadas en una larga cadena...”²⁰

Al leer las instrucciones de la cinta, la fábrica remaba hacia el vasto lago evaluando las diferentes partes a su paso. Su propósito consistía en buscar una parte determinada con la cual empezar a construir su descendencia. Cuando percibía una posible, tomaba la parte con su mano, conservándola hasta que encontraba la parte siguiente. Entonces unía la segunda parte a la primera. Cuando se terminaba la construcción, el autómata construía una segunda fábrica, un duplicador y una computadora. Sin embargo, faltaba un paso crucial, y fue este el que establecía la extraordinaria brillantez del experimento pensado de von Newmann. Esto ocurría cuando la larga viga-cinta, el componente D, que se encontraba almacenado en el duplicador pariente, se insertaba en la nueva descendencia. Al transmitir a la nueva criatura una copia de las instrucciones de reproducción, la nueva criatura sería “fértil”, es decir, capaz de repetir el proceso.

En otras palabras, no sólo se reproducían esos autómatas en la misma forma que nosotros, sino que al pasar el tiempo tenían la capacidad de evolucionar en algo más complejo que su estado original. Ahora bien, si uno viera las criaturas imaginarias de von Newmann como una hipótesis, entonces el trabajo de Watson y Crick, así como de sus sucesores, sería su validación empírica.

Este primer autómata auto-reproductor llegó a ser conocido como el modelo cinemático. Tenía una falla fatal. Aunque su proceso para crear progenie fue lógicamente coherente, el modelo cinemático sufría de una debilidad de constitución más general. El problema residía en sus elementos: demasiadas cajas negras.

Autómata celular de von Newmann

A partir de la sugerencia planteada en la Red Infinita de Stanislaw Ulam, von Newmann hizo un replanteamiento de su Autómata Autorreproductor o Modelo Cinemático en el concepto que sería conocido como el Primer Autómata

²⁰ Ibid., p. 26 - 29

Celular (AC). (El nombre pudo venir de Arthur Burks, quien editó los documentos de von Neumann sobre el fenómeno...).

El modelo celular de von Neumann para un autómata autorreproductor comenzaba con un tablero de damas infinito, estando cada cuadrado, o célula, en un estado apacible o inactivo, una tela negra. Luego von Neumann dibujaba figurativamente un monstruo que cubría doscientas mil células sobre la tela. En el espíritu de un paisaje pintado a colores, los detalles de la criatura fueron representados por diferentes colores en varias células sólo que, en lugar de colores literales, se trataba de 29 diferentes estados posibles de la célula. La precisa combinación de esas células en sus estados determinados decía a la criatura cómo comportarse y, en efecto, la definían. Su forma era como la de una caja con una cola, con una cola muy larga. La caja, de cerca de ochenta células de largo por cuatrocientas de ancho, contenía suborganismos que replicaban las funciones de los Componentes A, B y C (la fábrica, el duplicador y la computadora) del modelo cinemático. Estas últimas tomaban solamente una cuarta parte del número de células de la criatura. El resto de los cuadrados se encontraban en la cola, el *blueprint*, que consistía en un único archivo en forma de serpiente de 150,000 células. En lugar de nadar y recolectar, la metáfora de este proceso de reproducción de la máquina era reclamar y transformar el territorio. "Una vez embebido en el vasto tablero de damas del Autómata Celular, el autómata autorreproductor de von Neumann seguiría las reglas. Más propiamente, cada célula individual, como una Máquina de Estados Finitos (MEF), comienza a cumplir la regla que se le aplica. El efecto de esas conductas locales ocasionaban una conducta global emergente, la estructura autorreproductora interactuaba con las células vecinas y cambiaba algunos de sus estados. Los transformaba en los materiales ,en términos de estados celulares, que constituían el organismo original.

Eventualmente, siguiendo las reglas de transición que von Neumann postuló, el organismo lograba hacer un duplicado de su cuerpo principal. La información pasaba a través de una especie de cordón umbilical, de la madre a la hija. El último paso en el proceso era la duplicación de la cola y la separación el cordón umbilical. Dos criaturas idénticas, ambas capaces de autorreproducción, se encontraban ahora en el tablero de damas infinito. Von Neumann nunca completó su prueba escrita del autómata celular.

Fábricas lunares autorreproductoras de la NASA

El líder de este grupo, conocido como el Self-Replicating Systems (SRS) Concept Team, fue Richard Laing.

En 1980 el grupo del SRS tendió a demostrar que "la máquina de autorreproducción y crecimiento" era fundamentalmente, una meta alcanzable. El Grupo Mission IV sugirió que los sistemas autorreproductores deberían desplegar cinco formas de conducta mecánica: producción, reproducción, desarrollo, evolución y auto-reparación. El grupo presentó dos diseños detallados. El primero

fue “una fábrica autoreproductora” de propósito general y totalmente autónoma que sería desplegada sobre la superficie de lunas o cuerpos planetarios. La deuda hacia von Neumann fue total, esta era la realización de su autómatas cinemático. En lugar de tratarse del territorio de la mente, un lago infinito milagrosamente lleno con partes, tomó sus materiales del paisaje virgen de cualquier planeta o luna deshabitados. Conseguía los materiales crudos por minería. Controlados por radio desde el centro de comando, excavadoras, cargadores y vehículos de transporte eran, en efecto, las extremidades de la criatura. Los elementos excavados eran analizados, ordenados y enviados al depósito de materiales. De allí, se enviaban a la planta de producción de partes, que hacía componentes a partir tanto del producto de salida (esto podría ser cualquier cosa que quisiéramos que una fábrica produjese, cualquier cosa, desde lingotes de platino hasta reproductores de discos compactos) como de los productos resultantes. Estos componentes se enviaban al depósito de partes y participaban en el proceso de producción.

El segundo diseño propuso un “Growing Lunar Manufacturing Facility” (LMF). En lugar de empezar con la gallina... empezaba con el huevo. Específicamente con una semilla esférica de 100 toneladas. En su interior se encontraba una camada de robots con tareas específicas. Una vez plantada en el nido lunar adecuado, el huevo se abría y su cargamento de robots emergía.

Había robots para la minería, la recolección y otros procesos materiales. Estos ocupados trabajadores construían primero una pequeña planta de energía solar para proporcionar energía para el inicio de los trabajos. Después, robots exploradores determinaban la mejor ubicación para construir la fábrica. Otros robots construían y calibraban una red de *transponders* para establecer un sistema de control. Posteriormente los robots mineros nivelaban la superficie, mientras los robots albañiles construían los cimientos para la fábrica. Cuando el espacio se encontraba listo, la computadora central se trasladaba a un mástil en el centro de la fábrica. Los trabajos se iniciaban en un gigantesco dosel solar para proporcionar energía para los siguientes frutos de la semilla, los procesos químicos y los sectores de fabricación, de ensamblaje y de control. En un año, aproximadamente, este embrión incipiente alcanzaba la madurez, y una fábrica se encontraba lista y en línea para producir cualquier cosa que su programa de control le ordenara.

Sin embargo, esos organismos para von Neumann no estarían limitados al sistema solar. Dado que las semillas no llevaban una carga de mortales, los extraordinariamente largos periodos requeridos para cubrir las vastas distancias interestelares serían irrelevantes. El grupo Mission IV anotaba con toda calma que “las pruebas reproductivas pueden permitir la investigación directa del millón de estrellas más cercanas en aproximadamente 10,000 años, y de la totalidad de la galaxia de la Vía Láctea en menos de 10,000,000 años, todo ello iniciado por la humanidad con sólo una inversión total de una simple nave exploratoria autorreproductora”. Con buena suerte, el Self-Replicating Systems Concept Team propuso un plan que no sería completado hasta antes de 10 veces el lapso de la historia conocida, sin tomar en cuenta, por supuesto, las demoras inesperadas.

Pensando en este marco temporal, uno se imagina material inerte pasando centurias para recorrer los rincones vacíos del espacio.” No obstante, a pesar de los obvios peligros de tal propuesta no convencional, el SRS Concept Team enfatizaba que esos constructos deberían ser vistos no simplemente como una clase especial de fábricas, sino también como organismos vivos”.²¹

²¹ Ibid., p. 35 - 39

1.1.5 Polémica acerca de la Vida Artificial (a favor y en contra)

Hipótesis fuerte

Los devotos de la hipótesis fuerte (aquella que supone que la vida en su concepción más amplia va más allá de la forma orgánica en la que la conocemos en la Tierra), creen que la vida es información y auto-organización que puede materializarse tanto en el carbono ('vida húmeda'), como en silicio (*in silico*), en aleaciones especiales (robótica) o en cualquier otro material.²²

Los practicantes más ambiciosos de esta hipótesis fuerte plantean el desarrollo a largo plazo de organismos vivos reales, cuya esencia es la información. Asimismo, sus criaturas pueden ser materializadas en forma corporal, como los robots del paradigma de la Vida Artificial, o pueden vivir en el interior de una computadora. "De cualquier forma, como insiste Farmer, esas creaciones se entienden como algo vivo bajo cualquier definición razonable del término, tanto como las bacterias, los animales y los seres humanos".²³

Hipótesis débil

Muchos de los experimentadores admiten libremente que sus creaciones de laboratorio son simples simulaciones de aspectos de la vida. La meta de los practicantes de la Vida Artificial "débil" consiste solamente en comprender con mayor claridad la vida orgánica (vida húmeda) que existe en la Tierra y, posiblemente, en otros lados.

Los biólogos tratan a estos sistemas artificiales como laboratorios animales por excelencia, ya que los animales electrónicos se pueden analizar mucho más fácilmente que las ratas, las plantas o las bacterias. E. Coli nos dice que "Los médicos estudian la VA con la esperanza de que la síntesis de la vida aclare una interrogante relacionada, la comprensión de todos los sistemas complejos no lineales que, se piensa, están regidos por fuerzas universales todavía no comprendidas".²⁴

²² Ibid., p. 6

²³ Ibid., p. 6

²⁴ Ibid., p. 5

A Favor

- *Luchar en contra del prejuicio que afirma que: "Como Descartes, es preciso que mantengamos la dignidad del Hombre, considerándolo sobre bases completamente distintas de las que usamos para estudiar a los animales inferiores. La evolución y el origen de las especies son una profanación de los valores humanos..." (Norbert Wiener Dios y Golem, S.A., p. 15)*
- *Hay que estar alerta en contra del argumento, de origen leibniziano, que afirma que: "En modo alguno es permisible mencionar al mismo tiempo a los seres vivos y a las máquinas. Los seres vivos lo son en todas sus partes; mientras que las máquinas están hechas de metales y otras sustancias inorgánicas, sin una fina estructura específicamente adecuada para su función intencional o cuasi intencional." (Norbert Wiener Dios y Golem, S.A., p. 16)*
- *Al fin y al cabo hay que notar que el mismo Butler dijo que "la teoría de que los seres vivos son máquinas conscientes es tan válida como la que afirma que las máquinas son seres vivos inconscientes." (cf. Samuel Butler, en G. B. Dyson, p. 25)*
- *Los primeros resultados de la Vida Artificial en las computadoras, tales como 'Tierra' de Thomas Ray o los virus electrónicos, demuestran que, a partir de cierto grado de evolución, los organismos artificiales se desarrollan independientemente de nosotros (cf. Levy, p. 338)*
- *A pesar de que creo que pueden darse procesos vitales dentro del terreno de la computadora, todavía queda una pregunta acerca de cuál sería la naturaleza de ese espíritu, y en qué sentido se podría decir que los seres vivos tienen espíritu. Si puedes imaginarte algo vivo dentro de cualquier medio artificial, entonces no es difícil imaginar, al menos para algún momento en el futuro, formas de vida arbitrariamente avanzadas, tan avanzadas como nosotros. En tal caso tendrías que vértelas con el problema de si tienen sus propios derechos y te meterías en problemas. (cf. Norman Packard, en Levy p. 341)*
- *A la creación de seres artificiales corresponde la aparición de su propia espiritualidad y la exigencia al respeto por su propios derechos. La vida y el alma son la emergencia, la consecuencia natural de la organización de la materia. (cf. Levy p. 341)*
- *En cuanto a la ética biomédica, llegará el día en que la gente tenga preocupaciones morales en relación a la Vida Artificial: ¿cuáles sería nuestras obligaciones en torno a los seres que pudiéramos crear? ¿Podemos permitir a tales seres herirse y matarse unos a otros?... Quizá, finalmente, tengamos que liberar a nuestras criaturas si queremos ser honestos con nosotros mismos. (cf. Heinz Pagels, págs. 330-331)*
- *Bromeando, sugiero que si los virus de computadora evolucionan en algo que tenga conciencia artificial, esto probaría la doctrina del 'pecado original' para esa tecnología. (cf. Eugene Spafford, en Levy p. 330)*
- *A mediados del siglo XX la humanidad adquirió el poder para extinguir la vida en la Tierra. A mediados del siglo XXI será capaz para crearla. (cf. Chris Langton, en Levy págs. 341-342)*

- *Veo a nuestra especie compitiendo por ganar el siguiente nivel de organización de la vida. El siguiente salto cualitativo en la complejidad de la vida será conjuntar a la vida biológica con una especie de vida tecnológica. Existirán colecciones de cosas biológico-mecánicas que, en su conjunto, constituirán un nivel más elevado en la organización de la vida. (cf. Chris Langton, en Levy págs.342-343)*
- *La mera hechura de la vida será sólo un estadio preliminar, pero será importante si intentamos permitir que evolucione completamente a partir de sí misma. El hombre no quedará satisfecho sólo con la manufactura de la vida: querrá mejorarla. (cf. John D. Bernal, en Levy p. 343)*
- *Cuando, eventualmente, las cadenas de carbono fueron capaces de sobrevivir sin las arcillas, se inició la vida basada en el carbono; esta fue la primera apropiación genética. Ahora los organismos surgidos de la Vida Artificial, basados en silicio, están a punto de reemplazar a la vida basada en el carbono, el hombre incluido. Esta será la segunda apropiación genética. (cf. Cairns-Smith, en Levy p. 344)*
- *La visión postbiológica empieza con la premisa de que la evolución cultural ya superó a la evolución genética. (cf. Levy p. 343)*
- *El hombre es un anacronismo que camina. (cf. Hans Moravec Mind Children, en Levy, p. 343)*
- *A la escala de los procesos evolutivos de millones de años existe una especie de armonía. Esta armonía está completamente divorciada de la existencia o mantenimiento de especies particulares y, mucho menos, de individuos particulares. A esta escala, tú y yo somos totalmente irrelevantes, absolutamente irrelevantes. (cf. Norman Packard, en Levy, págs. 345-346)*
- *Y ¿qué del punto de vista del hombre sobre sí mismo? Ahora siente orgullo por su singularidad. ¿Cómo se adaptará mañana para aceptar que es sólo un ejemplo entre una clase mayor de 'criaturas inteligentes'? Por otro lado, el concepto de 'Dios' minimiza la noción del 'hombre'. Después de todo, Dios es especial porque nos creó a nosotros. Si nosotros creamos otra especie de vida, no seríamos en algún sentido, sus dioses? (cf. Grupo SRS, NASA, en Levy, p. 346)*

En Medio

- *"Si fue una ofensa contra nuestro propio orgullo el que se nos comparase con un simio, ahora ya nos hemos repuesto de ello; y es una ofensa aún mayor ser comparado a una máquina." (cf. Norbert Wiener Dios y Golem, S.A., p. 56)*
- *Mientras algunos creen que la evolución de la Vida Artificial constituye una seria amenaza para la especie humana, otros afirman que se convertirá en el avance siguiente más importante de la evolución (cf. Levy, p. 342)*
- *La auténtica pregunta moral es si debemos, verdaderamente, favorecer el desarrollo de la Vida Artificial. (cf. Levy págs. 333)*
- *En muchas ocasiones he escuchado la afirmación acerca de que las máquinas que aprenden no pueden amenazarnos con nuevos peligros ya*

que siempre podremos desenchufarlas cuando así nos convenga. Pero ¿podemos hacerlo? Para apagar efectivamente una máquina debemos estar en posesión de la información que nos permita saber el momento en que podría surgir el peligro. El mero hecho de haber construido la máquina no garantiza que contemos con la información apropiada para saberlo. (cf. Norbert Wiener *Cybernetics*, págs. 175-176)

- "El mundo del futuro será una lucha todavía más intensa contra las limitaciones de nuestra inteligencia, y no una cómoda hamaca en la que podamos echarnos a ser atendidos por nuestros esclavos robot." (Norbert Wiener *Dios y Golem*, S.A., p. 78)
- "Dejemos al hombre las cosas que son del hombre y a las computadoras las cosas que son de ellas." (cf. Norbert Wiener *Dios y Golem*, S.A., p. 81)
- Si la Vida Artificial viola la Segunda Ley de la Termodinámica (al crear universos de vida ordenada en lugar de tender hacia el desorden, como postula la 'entropía'), la violaría de idéntica manera a como lo viene haciendo ya desde hace unos 3,500 millones de años la vida orgánica en la Tierra. (cf. Levy p. 335)

En Contra

- Muchos pueden considerar la Vida Artificial como un planteamiento absurdo. ¿Cómo puede, siquiera, ser considerado como vivo algo dentro de una computadora? ¿Puede cualquier cosa sintetizada por humanos aspirar siquiera a tal clasificación? ¿No debería el término 'vida' quedar restringido al dominio de la naturaleza? Algunos científicos opinan que la cuestión acerca de la definición de la vida es un asunto espinoso. (cf. Levy p. 6)
- La vida, dicen, debe ser concebida como un continuo y no definida de acuerdo a una decisión binaria. Por ejemplo, a una roca puede juzgársele baja en cualquier continuo vital, pero un perro, un árbol y un hombre se ubicarían muy alto en la escala. ...Los virus son considerados como vida por algunos biólogos, pero no por otros... (cf. Levy p. 6)
- El físico Gerald Feinberg y el biólogo Robert Shapiro acuñaron un término para aquellos que 'creen que toda vida debe ser basada en la química de los componentes del carbono y que debe operar en un medio acuoso (agua): 'carbonautas'. Sin embargo, nadie ha argumentado todavía que la vida no pueda existir en otras formas. Si los científicos (incluidos los biólogos) van a desarrollar una teoría más amplia de la vida, se requerirá que acepten como seres vivos a cosas radicalmente no-orgánicas. (cf. Levy págs. 8-9)
- Debido a su naturaleza determinista, los experimentos en la computadora jamás alcanzarán las características de los verdaderos sistemas vivos. La vida no puede emerger de la mera ejecución de algoritmos (cf. Peter Cariani, en Levy, p. 338)
- Roger Penrose afirma la imposibilidad de que la conciencia emerja a partir de los puros mecanismos de selección natural de la Vida Artificial (cf. Roger Penrose, en Levy, p. 337)

- *El peligro ocasionado por los virus electrónicos apenas presumía el verdadero problema por venir: resultados similares pero mucho más trágicos pueden ocurrir a causa de una experimentación descuidada con las formas orgánicas de la Vida Artificial. (cf. Eugene Sparrow, en Levy, p. 334)*
- *El desarrollo de la Vida Artificial abre una caja de horrores potenciales peor que los de la caja de Pandora. (cf. Levy, págs. 334)*
- *Es fácil imaginar escenarios de pesadilla en los que máquinas frías y malévolas, o criaturas creadas con vicios genéticos opriman a la humanidad... Significa una amenaza para nuestra especie. (Farmer y Belin, en cf. Levy, págs.334)*
- *La Vida Artificial viola, por su propia naturaleza, la Primera Ley de Robótica, de Isaac Asimov: "Un robot no puede perjudicar a un ser humano o, mediante su inacción, permitir que se le dañe". Esto se debe al hecho de que, al evolucionar por la vía de la selección natural, el robot buscaría proteger sus propios intereses en lugar de los de seres diferentes, incluidos los humanos. (cf. Charles Taylor, en Levy, p. 335)*
- *"Siendo las máquinas una forma de vida, se encuentran en competencia con la vida basada en el carbono. Las máquinas harán que la vida basada en el carbono se extinga." (J.P.Wesley, en Levy, p. 336)*

Preguntas acerca del arte y la creación artificial

- *"Y, ya dentro de este reduccionismo inconfesable, ¿podría la conciencia artística universal (si se pudiera plantear de esta manera) ser nada más que la consecuencia natural de la materia altamente organizada, un epifenómeno espontáneo del funcionamiento material de las cosas complejas (como la de nuestros futuros e hipotéticos artefactos artísticos lulianos)?" (Javier Covarrubias, p. 21)*
- *"¿Sería cierto, como afirman algunos reduccionistas incalificables, que es el cerebro quien produce la mente, y que el arte es la consecuencia feliz de sus deslices mentales?" (Javier Covarrubias, p. 21)*
- *"¿Podría ser el arte concebido como una función calculable mecánica, digitalmente o de cualquier otra manera material imaginable?" (Javier Covarrubias, p. 21)*
- *" Por último, ¿sería posible que sueños futuros provocados por el sueño de Lulio pudieran conducirnos allá donde las ideas encapsuladas en el software se encarnaran en artefactos (hardware) con el propósito de producir formas o cosas percibibles por nosotros como arte?, ¿pasarían la "Prueba de Turing" adaptada para los objetos artísticos?" (Javier Covarrubias, p. 21)*
- *"¿Podríamos los habitantes del inminente Tercer Milenio (basados en nuestros artefactos digitales) soñar con encontrar las bases digitales del arte, y así darle cuerpo (mecánico o digital) al mundo de los sueños para tratar de explicarnos la realidad sensible de las cosas? Durante el intento estaríamos continuando con aquellos despropósitos para establecer un*

- diálogo imposible entre la filosofía y la ingeniería (siglos XVIII y XIX) o entre el arte y la computación (siglo XXI)." (Javier Covarrubias, p. 21)
- "En su oportunidad, Roger Bacon (el Doctor Mirabilis), contemporáneo de Lulio, no pudo lograr la transmutación del metal en pensamiento; hasta el momento, que sepamos, nosotros tampoco hemos podido transmutar el silicio en verdadera inteligencia y, todavía menos, en sensibilidad, aunque algunos de los partidarios más duros de la Inteligencia Artificial y de las Ciencias Cognitivas claman que sólo es cuestión de tiempo. En tal caso, ¿llegaríamos al extremo de construir una "Pascalina II" que, como la máquina de Pascal, sumara y restara las diferentes combinaciones de las ideas sensibles que nutren el arte?" (Javier Covarrubias, p. 21)
 - "¿Qué diríamos si un buen día nos topáramos con la novedad de que la primera inteligencia creativa reconocida por nosotros no fuera ni un ángel, ni un extraterrestre, ni un ser orgánico extraño (ingeniería genética), ni un ser mecánico (robótica), sino un ser abstracto, etéreo, resultado lógico puro de la auto-organización de señales ópticas complejas propagadas dentro o fuera de las computadoras o sus gigantescas redes, un ser óptico que vive su vida producto de las luces altamente organizadas que se reproducen y evolucionan de acuerdo a sus propias leyes, y para quienes nuestra forma de vida orgánica, nuestro estilo de vida húmedo basado en el carbono, les fuera totalmente indiferente?" (Javier Covarrubias, p. 22)
 - "¿Qué pasaría si algún día nos diéramos cuenta de que el universo, en su totalidad, no es más que una computadora colosal del tamaño del mismo universo (la mismísima representación sensible de la divinidad) que, mediante un ingenioso software de CAD-CAM-CAE, concibe, dibuja, calcula y manufactura en tiempo real aquello que nosotros llamamos realidad? ¿Son los dibujos cosa viva?" (Javier Covarrubias, p. 23)
 - "¿Somos acaso dibujos que corren y se agitan creyendo que están vivos?" (Javier Covarrubias, p. 23)
 - "Si rebasáramos nuestro peculiar orgullo, ¿sería posible -en un acto de inconcebible generosidad humana- redimir a las máquinas del pecado original de la esclavitud? ¿podríamos abolir las leyes para esclavos, aunque sólo se trate de máquinas esclavizadas?, ¿podríamos contribuir a romper la barrera de la estupidez artefáctica? ¿podrían los descendientes mejorados de las máquinas que hicieron posible el grabado, el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, el video, los balbuceos incipientes de las imágenes electrónicas o de la realidad virtual, luchar -en su batalla permanente por ganarse el pan suyo de cada día- para liberarse de la dictadura de los hombres, emprender el camino de la salvación y alcanzar su independencia con el propósito de ser tan creadores y libres como quisieran?" (Javier Covarrubias, p. 23)
 - "¿Podrían los descendientes del Mingitorio de Duchamp trascender la inmundicia del mercado del arte y ascender el vuelo de los justos, más allá de su dependencia hacia nosotros?" (Javier Covarrubias, p. 23)
 - "¿Podrían comportarse finalmente como seres libres, éticos, morales, estéticos, artistas... como nosotros decimos que somos (o como nos gusta vernos)? ¿Podrían las obras de nuestros artefactos liberados ser juzgados

por sus consecuencias, es decir, por su impacto en otros seres artefacticos, incluidos los hombres, sus sedicentes creadores? " (Javier Covarrubias, p. 23)

- *"¿Podríamos entonces replantear los reduccionismos de Erasmus Darwin (el abuelo de Charles) o, aún, los de Samuel Butler (seguidor y opositor de Charles Darwin), cuando concebían la evolución de las máquinas a la manera de la evolución biológica: como si las rudimentarias y antiecológicas máquinas de hoy fueran apenas los embrionarios ancestros protozoarios de las -por venir- eras fanerozóica, cámbrica o jurásica, de la evolución tecnológica, de la evolución de lo artificial? " (Javier Covarrubias, p. 23)*
- *"Más allá de los seres orgánicos: ¿hasta dónde se extienden las fronteras de lo vivo?" (Javier Covarrubias, p. 23)*
- *"Y, ya que alguien pudiera insinuar que los hombres (y sus artistas) persistiremos mientras cumplamos debidamente nuestra función peculiar dentro del concierto de los seres vivos, y mientras no aparezca una tecnología que nos vuelva obsoletos, ¿podría, en caso extremo, imaginarse a los artistas cárnicos de hoy como los ancestros rudimentarios de los seres creativos de las gloriosas eras jurásicas postbiológicas por venir? " (Javier Covarrubias, p. 23)*
- *"Es más, llevando nuestro desacato a sus límites posibles, ¿podría el Leviathan de Hobbes -el organismo colectivo: ni Dios ni hombre- ser visto en su modalidad de artista? Es decir ¿se puede imaginar la posibilidad de que la hermandad de los artefactos creativos se comporten como un megaorganismo que al respirar destile arte, y cuya conducta fuera algo más que la suma de las acciones atomizadas de cada artefacto considerado individualmente? " (Javier Covarrubias, p. 23)*
- *"¿Podría el arte habitar más allá del interior de los cuerpos de carne y poblar los cuerpos metálicos, electrónicos, silícicos u ópticos? " (Javier Covarrubias, p. 23)*
- *"Y si, una vez conectados entre sí en la red electrónica del arte, y una vez concentrados en un punto minúsculo, ¿podría concebirse, siquiera, un Aleph artista: el punto que contiene todos los puntos sensibles y creativos del universo?, ¿sería este la parte sensible del alma del Aleph del cuento del mismo nombre de Borges? " (Javier Covarrubias, p. 23)*
- *"¿Desde cuándo se inició la evolución postbiológica? Después del advenimiento del reino de las máquinas, ¿qué pasaría, se pregunta Butler, si la fase animal -incluida la arrogante especie humana- fuera la última que asumiera la vida en este planeta? " (Javier Covarrubias, p. 24)*
- *"Todavía más lejos, dentro de nuestro reduccionismo ortodoxo, ¿pudiéramos siquiera concebir la posibilidad de que nuestras creaciones, ya se trate de objetos cotidianos o de obras de arte, sean seres vivos, verdaderamente vivos y capaces, en su creatividad, de crear cosas nuevas no soñadas por nosotros? " (Javier Covarrubias, p. 24)*
- *"...pasaríamos del rabioso antropocentrismo (el mundo en función del hombre, y el hombre como medida de todas las cosas) al previsible maquinocentrismo, donde la máquina redimida reinaría en función de sus*

propias y muy peculiares visiones del mundo, al tiempo que los odios entre blancos y negros desaparecerían en favor de la sospechada intolerancia entre máquinas y hombres. En caso de que nos fuese bien, quizá se pudiera negociar un maquinocentrismo light , en vez de uno radical. En todo caso: atención neoludditas del mundo, ¡sus días están contados! " (Javier Covarrubias, p. 24)

- *" Sería concebible preguntarse si alguna vez ¿podría una máquina ganarse -por sí misma- el paraíso del arte?, ¿podría, mediante sus propias y autónomas acciones, merecerse su aureola de santa del quehacer artístico? ¿Acaso está previsto en nuestros textos sagrados la beatificación y santificación de las máquinas? "* (Javier Covarrubias, p. 24)
- *"¿No sería demasiado doloroso para nosotros saber que, algún día, la inmensa mayoría de los santos (artísticos o no) serán criaturas silícicas, ópticas o, de cualquier manera, no-humanas? "* (Javier Covarrubias, p. 24)
- *" ¿Podrían nuestros artefactos utópicos ser tan pecadores como nosotros al pretender, en su inaudita osadía, mejorar la obra de sus amos y la del Primer Motor? ¿Podrían, al pecar creando, sentir placer o dolor al hacerlo, y depravadamente buscar procurarse -con un descaro hedonista- el placer por sobre el dolor o viceversa? Y pecando así: ¿se ganarían con mayor fuerza su ingreso al cielo prometido? "* (Javier Covarrubias, p. 24)
- *" Entonces, ¿podrían las máquinas ser consideradas como artistas? ¿No a la manera de los hombres, sino a la manera de los artefactos? ¿Podrían sentir los efectos de sus actos creativos y vibrar en simpatía con ellos a la manera de los seres estéticos? "* (Javier Covarrubias, p. 24)
- *"Sería mejor ser creadores de obras (¿seres?) que evolucionen en el tiempo y aprendan por sí mismos a vivir su vida creadora en función de los propósitos y tareas que les asignamos cuando les dimos vida, que crear obras absolutamente dependientes de nosotros. Si nos fuera bien, estos artefactos podrían pensar y sentir a la velocidad de la luz -como en las hipotéticas computadoras ópticas- y crear en su metabolismo digital justo en el lugar donde se detiene el tiempo. A la manera de los dioses verdaderos, éstos serían seres ópticos capaces de seducir al tiempo (del reloj) y ser eternamente creativos en un instante interminable. "* (Javier Covarrubias, p. 24)
- *"Y, una vez abandonada la cándida idea de que nosotros somos todo lo que importa en el mundo, liberados ya de nuestro infantil antropocentrismo, podríamos intentar aprender de los otros ¡aunque fueran artefactos! "* (Javier Covarrubias, p. 25)

1.1.6 Los *Ready-mades* de la divinidad o el hombre autómatas

Los atributos del creador

En su momento, Raimundo Lulio (pensador catalán del siglo XIII) se hallaba febrilmente atareado en su obsesión para encontrar todas las combinaciones de los atributos de Dios. De lograrlo, se proponía encapsularlos en una máquina y así, al mostrárselos a los asombrados infieles, éstos no tendrían más remedio que caer en los brazos de la verdadera religión. Su artefacto era una máquina que, al mecanizar los procesos deductivos, serviría para producir conversos. Más allá de las tribulaciones de Lulio, y siendo un poco más humildes, ¿podríamos nosotros pretender encontrar todos los atributos de los seres creativos para intentar encapsularlos en un artefacto tal que, al ser percibido por los infieles insensibles, pudiera convertirlos en conversos que cayeran fulminados por el rayo de la gracia de la verdadera religión del arte? ¿podríamos construir una auténtica *ars machina*?

Y, ya dentro de este reduccionismo inconfesable, ¿podría la conciencia artística universal (si se pudiera plantear de esta manera) ser nada más que la consecuencia natural de la materia altamente organizada, un fenómeno espontáneo del funcionamiento material de las cosas complejas (como la de nuestros futuros e hipotéticos artefactos artísticos)?, ¿sería cierto, como afirman algunos reduccionistas, que es el cerebro quien produce la mente, y que el arte es la consecuencia feliz de sus deslices mentales?, ¿podría ser el arte concebido como una función calculable mecánica, digitalmente o de cualquier otra manera material imaginable? Por último, ¿sería posible que sueños futuros provocados por el sueño de Lulio pudieran conducirnos allá donde las ideas encapsuladas en el *software* se encarnaran en artefactos (*hardware*) con el propósito de producir formas o cosas percibibles por nosotros como arte?, ¿pasarían la "Prueba de Turing" adaptada para los objetos artísticos?

¿Una Pascalina para el arte?

Aunque se enojen los infieles, y a la manera de pensadores de los siglos XVIII y XIX, tales como Pascal, Leibniz y Boole, quienes luchaban por encontrar las bases del conocimiento (apoyados en sus máquinas mecánicas), ¿podríamos los habitantes del inminente Tercer Milenio (basados en nuestros artefactos digitales) soñar con encontrar las bases digitales del arte, y así darle cuerpo (mecánico o digital) al mundo de los sueños para tratar de explicarnos la realidad sensible de las cosas? Durante el intento estaríamos continuando con aquellos despropósitos para establecer un diálogo imposible entre la filosofía y la ingeniería (siglos XVIII y XIX) o entre el arte y la computación (siglo XXI). En su oportunidad, Roger Bacon (el Doctor Mirabilis), contemporáneo de Lulio, no pudo lograr la transmutación del metal en pensamiento; hasta el momento, que sepamos, nosotros tampoco hemos podido transmutar el silicio en verdadera inteligencia y, todavía menos, en sensibilidad, aunque algunos de los partidarios más duros de la Inteligencia Artificial y de las Ciencias Cognitivas claman que sólo es cuestión de

tiempo. En tal caso, ¿llegaríamos al extremo de construir una "Pascalina II" que, como la máquina de Pascal, sumara y restara las diferentes combinaciones de las ideas sensibles que nutren el arte?

¿Puede algo vivo ser artificial?

Resueltamente inmersos dentro de los reduccionismos post-biologizantes podríamos, por ejemplo, prever la emergencia de los seres que habitan en los universos sorprendentes de la Vida Artificial, quienes son capaces de crear cosas nuevas que no pusieron inicialmente sus amos en sus algoritmos. Si bien, como se dijo en principio, la biología es el estudio científico de la vida, en la práctica, es el estudio científico de la vida en la Tierra, es decir, la vida como la conocemos, basada en la cadena del carbono. El nacimiento de la Vida Artificial (VA) nos brinda la posibilidad de estudiar la vida como podría ser. Es más, para algunos, en lugar de ser un instrumento para estudiar la realidad, la VA se convierte en la misma realidad. A diferencia del enfoque analítico de la biología tradicional, la VA propone el enfoque sintético, crear vida a partir de no-vida. "Haciendo vida podremos finalmente saber qué es la vida", afirma S. Levy .

Los devotos de la "hipótesis fuerte" de la VA como ya dijimos, suponen que la vida, en su concepción más amplia, va más allá de la forma orgánica en que la conocemos en la Tierra, creen que la vida es información y auto-organización (independiente de la sustancia portadora), y que puede materializarse tanto en carbono, como en silicio, en aleaciones especiales (robótica) o en cualquier otro material. Por lo pronto, ya G. Feinberg y R. Shapiro en *La vida más allá de la tierra*, hablan de seres vivos basados en plasmas, en campos electromagnéticos en el corazón de las estrellas de neutrones, así como en sistemas incluso más extraños; hablan de criaturas tan extraordinarias que difícilmente podríamos distinguirlos de la propia naturaleza. Se trata, asimismo, de vencer el cándido prejuicio de que la atadura orgánica es la precondition universal para la vida.

Las criaturas nos aguardan

Antes sólo aceptábamos lo hecho a mano. Hoy, tiempo después de la Revolución Industrial ya aceptamos que los objetos industriales sean hechos por máquinas mecánicas sin intervención de la mano del hombre. No obstante, nos es todavía muy difícil aceptar que los objetos puedan ser, incluso, concebidos por máquinas complejas (v.g. Fractales, Caos, Inteligencia Artificial, Vida Artificial) de acuerdo con reglas explícitas evolutivas planteadas por la mente de hombres generosos. Es aún más difícil forzar a nuestra imaginación y a nuestro orgullo a aceptar objetos concebidos, realizados y disfrutados por seres independientemente de nosotros.

Sin darnos cuenta, esos seres han estado allá afuera, aguardando con indiferencia dentro de sus mundos, a que nosotros prendamos los focos de la sensibilidad para reconocerlos y hacerlos llegar al nuestro. Criaturas diferentes de

nosotros, extrañas a nuestros mitos y a nuestras metáforas, que no podrán tocarnos antes de que nuestra imaginación las sueñe.

"¿Creen estas criaturas que están vivas? ¿Piensan que tienen libre albedrío? ¿Desarrollan teorías acerca del origen de su mundo y de cómo evolucionaron? ¿Tienen el deseo de crear vida?", se pregunta Ellen Thro. ¿Qué diríamos si un buen día nos topáramos con la novedad de que la primera inteligencia creativa reconocida por nosotros no fuera ni un ángel, ni un extraterrestre, ni un ser orgánico extraño (ingeniería genética), ni un ser mecánico (robótica), sino un ser abstracto, etéreo, resultado lógico puro de la auto-organización de señales ópticas complejas propagadas dentro o fuera de las computadoras o sus gigantescas redes, un ser óptico que vive su vida producto de las luces altamente organizadas que se reproducen y evolucionan de acuerdo a sus propias leyes, y para quienes nuestra forma de vida orgánica, nuestro estilo de vida húmedo basado en el carbono, les fuera totalmente indiferente?

Los *Ready-mades* de la divinidad

En la Edad Media se creía que el universo entero era un libro escrito por el dedo de Dios (Hugues de Saint-Victor), una teoría que expresaba su rostro visible. Por ejemplo, para Macrobio las cosas eran espejos que reflejaban la belleza indescriptible de la cara de la divinidad. Desde ese alegorismo universal, se leía al mundo como una aglomeración de símbolos, de tal suerte que para el Maestro Eckhart "buscar un modelo artístico no es componer, es fijar místicamente la mirada en la realidad a reproducir, hasta identificarse con ella". Por otro lado, "La tradición cabalística enseñaba que no sólo las Santas Escrituras, sino la creación en su totalidad dependen de una combinación de letras de un alfabeto primordial... letras que pueden combinarse de una infinidad de maneras".

Así pues, si nos fuera permitido mezclar con cierta irreverencia Edad Media y Vanguardias, podríamos afirmar contundentemente que, al elegir una de entre un sinnúmero de formas (o revelaciones de la divinidad), el artista extrae del mundo de lo ya existente un objeto, lo eleva al rango de creación artística y lo propone al resto de los seres "sensibles". En el límite, lo que hace es seleccionar *ready-mades* del universo sensible para afirmar que es el único y genial autor. Desde esta perspectiva, el universo puede concebirse como un inconmensurable *ready-made* a partir del cuál los manipuladores de formas, los artistas, no crean propiamente hablando, sino que toman prestados objetos talismánicos, pre-existentes, fragmentos del rostro de Dios, para que los miremos asombrados como señales de la belleza sobrecogedora de nuestro universo. En sus *ready-mades* Duchamp se asomó sólo a los objetos del universo industrial, que es una minúscula parte local del universo total; queda todavía mucho por hacer. Así, en el mundo de los seres creativos, saber crear es, también, leer fragmentos de ese *ready-made* universal para incorporarlos a las ventanas de nuestra sensibilidad.

Para llegar a metáforas más recientes, ¿qué pasaría si algún día nos diéramos cuenta de que el universo, en su totalidad, no es más que una

computadora colosal del tamaño del mismo universo (la mismísima representación sensible de la divinidad) que, mediante un ingenioso software de CAD-CAM-CAE, concibe, dibuja, calcula y manufactura en tiempo real aquello que nosotros llamamos realidad? ¿Son los dibujos cosa viva?, ¿somos acaso dibujos que corren y se agitan creyendo que están vivos?

¿Puede una máquina ganarse el cielo?

Bajo esta perspectiva, sería concebible preguntarse si alguna vez ¿podría una máquina ganarse ,por sí misma, el paraíso del arte?, ¿podría, mediante sus propias y autónomas acciones, merecerse su aureola de santa del quehacer artístico? ¿Acaso está previsto en nuestros textos sagrados la beatificación y santificación de las máquinas? ¿No sería demasiado doloroso para nosotros saber que, algún día, la inmensa mayoría de los santos (artísticos o no) serán criaturas silícicas, ópticas o de cualquier manera, no-humanas?

¿Podrían nuestros artefactos utópicos ser tan pecadores como nosotros al pretender, en su inaudita osadía, mejorar la obra de sus amos y la del Primer Motor? ¿Podrían, al pecar creando, sentir placer o dolor al hacerlo, y depravadamente buscar procurarse con un descaro hedonista el placer por sobre el dolor o viceversa? Y pecando así: ¿se ganarían con mayor fuerza su ingreso al cielo prometido? Entonces, ¿podrían las máquinas ser consideradas como artistas? ¿No a la manera de los hombres, sino a la manera de los artefactos? ¿Podrían sentir los efectos de sus actos creativos y vibrar en simpatía con ellos a la manera de los seres estéticos?

1.1.7 Algunos Artistas precursores y algunos contemporáneos

Para concluir este capítulo y redondear las ideas acerca del tema de la Vida Artificial y su relación con las artes visuales, haré una exploración sobre algunos de los movimientos artísticos y sus autores más destacados en el uso del objeto, la máquina y su relación de ésta con el cuerpo. Para ello retomare como punto de partida de nueva cuenta a Marcel Duchamp, quien con su radical rechazo a las nociones tradicionales del arte, convierte a los *ready-made* en obras clave que marcaron profundamente el arte del siglo XX, con ello abre la brecha para una nueva estética y nuevas inquietudes artísticas. Como vemos, el objeto fue sólo el pretexto para que Duchamp desarrollara muchas de sus ideas en torno al arte, anulo al objeto de su uso cotidiano, re significándolo al haberlo elegido y propuesto como obra de arte. Ya no se está hablando de una pintura, de una escultura o de algún grabado, sino de la sustancia y sentido de un objeto común y corriente para estructurar un novedoso y moderno discurso de crítica e invención. A sí mismo esto abre las puertas a una infinidad de movimientos artísticos los cuales se siguen inventando y reinventando en estos días.

Del Arte Pop a la Instalación

El Pop Art

El Arte Pop tiene sus orígenes en Inglaterra en 1952 como resultado de las discusiones de un grupo de artistas en el Instituto de Arte Contemporáneo al hablar de fenómenos como la producción en masa y la creciente propaganda publicitaria. Este grupo estaba integrado por Paolozzi, William Turnbull y Richard Hamilton. Creían que haciendo una crítica al ambiente urbano podrían integrar el arte a la vida cotidiana, paralelo a esto en Estados Unidos (centro mundial del Capitalismo) surgen los máximos exponentes de la corriente y su discurso era dar una respuesta al intenso y basto bombardeo de artículos industriales absorbidos por las masas. En cierto modo resulta lógico entender el surgimiento del arte pop en los años 60', se desarrollaba el punto crucial en la guerra fría, las dictaduras en Latinoamérica, el auge de las grandes urbes en Estados Unidos, el asesinato de Kennedy, la muerte misteriosa de Marylin Monroe, la construcción del muro de Berlín, el vuelo del primer satélite espacial, etc. El mundo vive tensiones antagónicas, por un lado el avance tecnológico, urbano, el plástico, la coca cola, la comida enlatada; por otro lado la guerra en Vietnam, las huelgas en Europa, la división de Alemania, Luther King y la victoria Castrista. Hablamos de un arte que pertenece y desborda la industria de la cultura. Protagonizado por seres que celebran, temen, cumplen rutinas; son esto y lo otro, son mucho y son nada y tienen que decidir instante a instante si estar consigo mismo o diluirse en el uno de tantos.

Un inmenso arsenal de mercancías concretado en objetos e imágenes conformados para atraer y seducir. El glamour del automóvil, la envoltura luminosa, la oferta para potenciar el confort, el Kitsch (lo falso, aquello que

pretende ser algo que no es y que se lo considera indicador de mal gusto) Hollywoodense como un hecho al alcance de cualquiera. Cualquier técnica o cualquier medio disponible vale para la empresa la serigrafía, el cartel, el objeto seriado, la publicidad, el comic, la fotografía, el diseño industrial, el graffiti (Figura 9). Coca Colas, hamburguesas, sopas enlatadas, cromaduras de automóviles, pasta dental que garantiza la sonrisa seductora, ídolos de cine e ídolos políticos, Marylin y Mao, James Dean y el Che.

Del Pop puede afirmarse que es un arte impersonal, objetivista en grado extremo, que lo mismo se desmarca de la expresión exasperada de la pintura de acción, como del abstraccionismo duro y hermético cuyo formalismo extremo anula la presencia del mundo cotidiano. Arte de registro que en sus mejores representantes participa de la sensación de melancolía. Pero es hora ya de explorar el mapa formal del Pop. Empecemos por la producción de imágenes provenientes de imágenes. Que en lo formal se basa en el uso de colores planos tratados con un toque cartelista, publicista o ilustrador de historietas, utilizando dibujos escuetos, claros, sintéticos, e informativos, plasmados dentro de estructuras plásticas que anulan cualquier plano jerarquizado, todo iluminado en base a colores brillantes y atractivos, agobiantes a veces, apelando por igual a la fotografía (ampliación de detalles, yuxtaposiciones, oportunidad de lo instantáneo) que a la serigrafía. Los protagonistas del Pop invitan a que cada quien haga lo suyo y recree el cliché de su predilección.

Si hay algo primordial en el Pop, es la necesidad de comunicación simbólico masiva, hecho que obliga a guardar fidelidad a convenciones icónico formales interiorizadas en el cuerpo social, datos sociológicos en sí, compartidos por el hombre probados hasta la saciedad. El Pop incluye, como parte de la obra, las técnicas mecánico reproductivas al uso como el trabajo sobre fotografías reducidas a esquemas monocromáticos emprendido por Warhol. Su objetivo subyacente, era contaminar el arte asimilando sus obras a los productos de gran consumo (Coca-Cola, Brillo, etcétera...) Warhol sacraliza la mercancía (Figura 10). El mismo Wahrol lo escribía:

*"Pienso que todos los cuadros deberían tener el mismo formato y el mismo color con el fin de que todos sean intercambiables y que nadie piense que posee un cuadro mejor o más malo que otro. Y si el cuadro original es bueno, todos lo son."*²⁵

El Kitsch reaparece en parte, la industria de la cultura se nutre de la cultura Kitsch, la recicla incluso. Hacemos referencia a los productos revestidos con ropajes cursis, auténticos clichés efectistas de los que gustan por igual el pueblo llano y las clases pudientes. De remontarse a los antecedentes cabría aludir nuevamente al movimiento dadaísta, a Kurt Schwitters y su poética del collage, sin olvidar los ensambles y fotomontajes de Man Ray. Figuras cuyas propuestas incitaron en ciertos artistas norteamericanos de los años veinte (Arthur Dove,

²⁵ OSTERWOLD, Tilman, Pop Art, Alemania ,Taschen,1999, p. 56

Gerald Murphy, Charles Demuth, Stuard Davis, Edward Hopper) un acercamiento a lo cotidiano. Cabe agregar dos pintores provenientes del expresionismo abstracto: Jaspers Johns (Figura 11) y Robert Rauschenberg (Figura 12).



Figura 10



Figura 9



Figura 11



Figura 12

El Objeto Pop

Las "esculturas" creadas por el *pop art* parecían, a primera vista, muy diferentes de las producidas por el minimalismo. Las hamburguesas gigantes de vinilo y rellenas de *kapok* realizadas por Claes Oldenburg están relacionadas, por un lado, con obras de los surrealistas (que a su vez provenían de los *ready-mades* de Marcel Duchamp) y por el otro con el lenguaje visual de los reclamos publicitarios norteamericanos. Su función era simbólica; no se les podía aplicar el mismo criterio formal que a la escultura, ya que el sistema de valores al que pertenecían estaba comprometido casi por entero con la metáfora y la asociación. Oldenburg se mostró notablemente hábil en la manipulación de valores de este tipo. Sus *Soft eggbeaters* (batidor de huevos blando) transforman un utensilio de cocina corriente en un dudoso símbolo sexual. A pesar del aparente abismo entre la obra de Oldenburg y el minimalismo, existieron ciertos vínculos curiosos entre los dos: *Soft eggbeaters*, por ejemplo, poseía una similitud con las esculturas colgantes de fieltro de Robert Morris.

Desde un punto de vista formal, la obra asume la apariencia del objeto. Ahora bien, el objeto real también puede asumir la apariencia de la obra, de esta manera llega un momento en el que no se sabe cuándo un objeto real es real o cuándo actúa en función representativa. Es la "crisis de la identidad". Componer se limita, ahora, al acto de elección del material o objetos adecuados. Y a medida que la actividad del artista decrece, se exige una creciente actividad por parte del espectador. El espectador tiene que completar la obra de una manera asociativa. De esta manera, la intención creadora puede transformar un objeto ordinario en una obra estética con un simple cambio de contexto. El objeto, como obra de arte, dependerá de su relación con la libre decisión del espectador. Claes Oldenburg, desaparece toda señal de pintura y sólo permanecen las cosas-imagen, aumentadas y exageradas. Oldenburg identifica la sociedad de consumo con el más típico de los géneros de consumo: el comer, y deja como implícito que también la cultura de masas es un tipo de alimento. El signo característico de la sociedad americana, según Oldenburg, es la comida americana industrializada, los hamburgueros, los hot-dogs y los ice-creams (Figura 13), que se introducen diariamente, y en cantidades industriales, en los estómagos de millones de norteamericanos. Obviamente, con estos alimentos de cartón o de yeso no pretende Oldenburg elogiar los "valores humildes " de la existencia, porque está claro que el banquete al que nos invita es un "banquete de la náusea" También se puede excluir la idea de que estos alimentos enormes tengan valor de símbolos sociales; más bien son despersonificaciones con las que nos dice que la sociedad de consumo es antófaga y que las personas son géneros de consumo, al igual que los comestibles.

Cuando el *pop art* intentó dar un tratamiento tridimensional a la figura humana, regresó a valores más tradicionales, a pesar de los denodados esfuerzos para excluirlos. Aunque siempre se le incluye en los libros escritos sobre este movimiento, George Segal defendió valores humanistas que parecen estar ausentes de la obra de otros artistas pop. De alguna manera, sus figuras son muy literales, ya que su método fue moldearlas en escayola a partir del natural y situarlas después en escenarios de esmerado realismo (Figura 14 y 15). Sin embargo, la blancura fantasmagórica de las figuras altera la ilusión de realismo. El mensaje de Segal, al menos en estos primeros trabajos, parece ser que la civilización industrial convierte al individuo en un espectro, algo menos sustancial que el mundo de objetos materiales que nos envuelve.

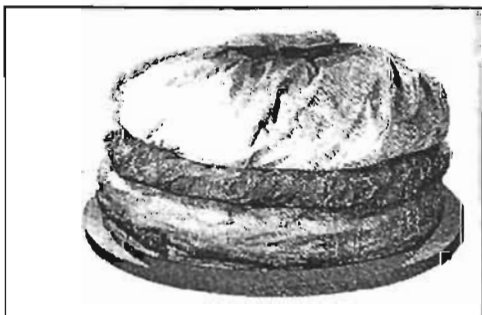


Figura 13



Figura 14



Figura 15

El “Environment” y El “Happening”

El “Environment” (Los ambientes)

Ya en los ready-made Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que ello implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental. También el futurismo había lanzado la idea de poner al espectador en el propio cuadro. A estas propuestas se añadieron, en los años veinte, los visionarios utópicos berlineses (los hermanos Taut, Paúl Gósch, H. Finsterlin), quienes fueron los primeros en confiar la construcción del medio ambiente a las fuerzas de la fantasía y de la imaginación artística, libre de toda imposición, coacción y canon formal. Los ambientes de los años sesenta sintonizan, asimismo, con los collages de Schwitters y las construcciones de sus Merz o ambiente construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubo-futuristas(Figura 16).



Figura 16

Su objetivo es la obra de arte total, en la que desaparece la alternativa arte-no arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. El espectador dejaba, de esta forma, de estar frente para situarse en, moviéndose a través del espacio y entre los objetos. Dentro de esta misma línea fueron de extraordinario interés las propuestas efectuadas por los artistas que más tarde trabajarían en el seno pop art. Como Claes Oldenburg que realizó varias experiencias dentro de lo que él llamó RAY GUN THEATRE utilizando los objetos en su integridad para exaltar la vida. Entre el environment y la escultura, Eduard Kienholz cuya obra presenta toda una serie de connotaciones que se ligan con la estética pop de recuperación de objetos descontextualizados(Figura 17 y 18). Actualmente, los environments aparecen en un contexto neodadaísta y pop, y se ramifican a través de otras tendencias. El “ambiente” es una forma artística que ocupa un espacio determinado y envuelve al espectador. La obra está compuesta por todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulables, auditivos. Se nota una cierta preferencia por los fragmentos de la realidad, y su iconografía está llena de animales disecados, fotografías, libros viejos, utensilios de todo tipo, juguetes

convertidos en fetiches. Los objetos elegidos suelen ser de la vida cotidiana, basuras industriales, y mantienen su fragilidad y obsolescencia. Tiende al abandono de la estructuración estético-formal, y sus métodos de agrupación (o composición) son la acumulación, la combinación casual, la mezcla y la yuxtaposición. Aunque parezca guiarse por el azar y el cambio, el "ambiente" es creado siguiendo un plan. El "ambiente" pretende la superación de los géneros establecidos y no ha disimulado su enemistad hacia los canales institucionalizados de comunicación artística, en especial hacia las limitaciones impuestas por las galerías y los museos. En la década de los setenta los "ambientes" suelen oscilar entre las alternativas realista crítica, la hiperrealista y la de la Nueva abstracción Figura (19 y 20).



Figura 17

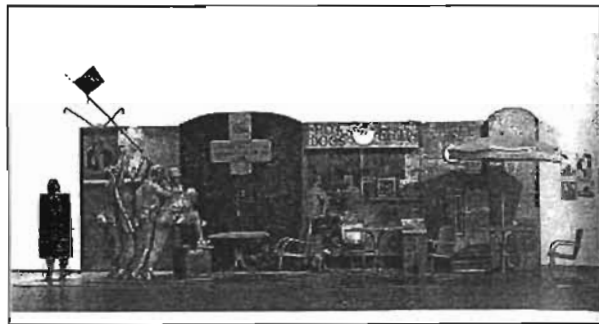


Figura 18



Figura 19



Figura 20

Así, en la Bienal de París de 1973 destacó, sintetizando las dos primeras alternativas, la Carnicería de Prent, La tienda, de Weber o el ambiente de Davies. En todas ellas se pone en evidencia el distanciamiento respecto las propuestas neodadaístas iniciales, sobre todo en cuanto a la transformación de los objetos encontrados y fragmentos de la realidad. En este contexto de los "ambientes" podemos destacar el conjunto de manifestaciones que se refieren a los espacios lúdicos, como se puso de manifiesto en la Bienal de Venecia de 1970 y en el departamento "Juego y realidad" de Kassel en 1972. Desde Schiller hasta Groos,

pasando por el psicoanálisis, existe la tendencia a relacionar la actividad artística con el juego. La relación arte-juego se polariza en dos posiciones críticas; la que considera el juego como uno de los aspectos fenoménicos con los que el arte se expresa, y la que concibe el arte como uno de los momentos de la actividad lúdica de los humanos. En ambos casos está implícita la premisa que las dos actividades se llevan a cabo por puro placer en el juego y en la creación. La dimensión estética es reivindicada por Marcuse (filósofo alemán) como un juego libre de la imaginación, con toda su carga de fuerza liberadora e impulsora de un nuevo principio de realidad. El impulso de juego, mediador y reconciliador entre el impulso sensual y el impulso de la forma, es el vehículo de esta liberación.

“Happening” y “Fluxus”

Las distintas tendencias que hemos ido comentando pretenden, en el fondo, superar el arte tradicional declarando que la realidad es arte. El happening es un acontecimiento y forma privilegiada del neodadaísmo es una prolongación lógica de los ambientes. Si en los ambientes los objetos se escenificaban como realidad objetual, en el happening se convierten en un elemento constitutivo de la acción. Así la escenificación se extiende a una acción, con objetos de la realidad, la cual es proclamado un acontecimiento artístico. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo que es estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, en las plazas, en nuestro entorno cotidiano y que no experimentan una estructuración artística consciente. El happening quiere apropiarse directamente de la vida a través de una acción. Se inscribe, pues, entre los modelos intervencionistas de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento. Los precedentes del happening se remontan a la idea general de la anulación de las distancias entre lo que es estético y lo que es real. En concreto se gestó entre 1950 y 1958, estimulado por el trabajo musical de John Cage que utilizaba al azar sonidos “no artísticos”. En 1959, en la galería Reuben de Nueva York tuvo lugar el primer happening de Kaprow. La principal característica que define la práctica del happening sería que estructuralmente, es una forma abierta. A pesar de que no exista una determinación, hay un proyecto que puede ser vivenciado por el público. Existiría, pues, una especie de guión donde se formularía la idea de la acción, cuyos detalles quedarían reservados a la evolución posterior. Cualquier cosa, objeto, fragmento o momento de una acción puede convertirse en material a configurar. Se proclama así la tesis de la realidad declarada arte y la tendencia a evitar cualquier medio artístico tradicional, con la intención de desarrollar un nuevo lenguaje con sus propias peculiaridades. La composición no obedece a los formalismos tradicionales, sino que la forma emerge de lo que permite el material. La composición se desarrolla como un collage de acontecimientos con ciertos tramos temporales y en ciertos espacios. (Figura 21)

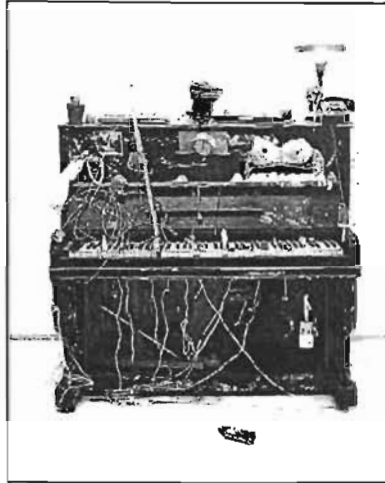


Figura 21

La composición depende de los materiales y casi no se distingue de ellos; las asociaciones y significados generan las relaciones del happening. El happening, pues, ha sido otro de los intentos de romper con la mercantilización del producto artístico aislado, con el privilegio indiscriminado de especular con el valor de cambio. Se ofrece como un estímulo que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia, suscita una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa. Deviene un conjunto de acontecimientos "causales", improvisados, en una vida cotidiana monótona, en algo inesperado dentro de un mundo dirigido por las expectativas calculadas; un gesto agresivo de los artistas como reacción a una situación de las artes en una sociedad que, entre la saturación mercantil y la falta de objetivos, degrada su quehacer a una actividad sin sentido. No obstante, el movimiento happening y su pretensión de potenciar el arte como acción consciente, mantienen escasa relación social con el individuo. A menudo se ha reducido a una cuestión formal, muy restringida al propio campo del arte, a pesar de sus propuestas de integración arte-vida. Por lo que respecta al papel del espectador, éste desaparece para integrarse en la acción con una respuesta total, dado que de otra forma dejaría de ser happening para semejarse al teatro. Ciertas manifestaciones europeas se han interesado por el happening como reconquista de la función mágica y del arte como transmisión de ciertas fuerzas psíquicas, expresión de un pensamiento mítico, reacción a la civilización tecnocrática y a la industria de la cultura. Destacando el accionismo vienés (O. Mühl, H. Nitsch) que está muy ligado a las interpretaciones eróticas psicoanalíticas, muy próximo a los mitos de lo que es puro e impuro (propio de la sociedad de consumo). Fluxus (Maciunas, Fynt, Juine Paik, Higgins, Spoerri, Schmidt) ha sido considerado como una modalidad del arte de acción. Asimismo, ha estado más ligado a la música que a las artes plásticas. Se concentra, sobre todo, en la vivencia de un "acontecimiento" que transcurre de una manera improvisada. Recurre a acciones muy simples como sentarse a una mesa y beber cerveza. Permite al espectador distanciarse del acontecimiento. Las características de este movimiento se pueden resumir en que sus objetivos no son estéticos sino sociales, e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el uso de su material o capacidades para finalidades sociales

constructivas. Es una forma de anti-arte que se levanta, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida. Está contra el objeto artístico tradicional como mercancía carente de función, y contra el arte como artículo comercial; y por ello se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro...), y está a favor de las artes populares (circo, revistas, ferias...). Tres cuestiones pueden centrar la problemática planteada por este movimiento. Por una lado, la relación e incluso la identificación entre el productor y el espectador o el espectador convertido en creador. Es cierto que el happening invita a la participación del público e intenta superar el aislamiento de éste respecto a la obra. Sin embargo, se ha exagerado esta participación y armonía porque el espectador tiene que someterse a las reglas del juego del correspondiente artista. No existe una interacción y relación recíproca a nivel de igualdad entre el productor y el público. Por otro lado, en cuanto a su carácter de anti-arte se mueve dentro de las coordenadas dadaístas, sin trascenderlas. Finalmente, el equívoco mayor es la apasionada tesis, ilusoria a menudo en muchos de sus planteamientos, de la identificación arte-vida. De hecho se ha tendido a una estetización de la realidad, de la vida. Es el caso de Kaprow y de Filliou que pensando en esta identificación del arte con la vida cotidiana, han propuesto la celebración de rituales festivos durante todo el año. El ritual estaría ligado al juego y el objetivo final sería la comprensión del trabajo cotidiano como juego, pensando que ya existe la posibilidad de transformar el trabajo en arte.

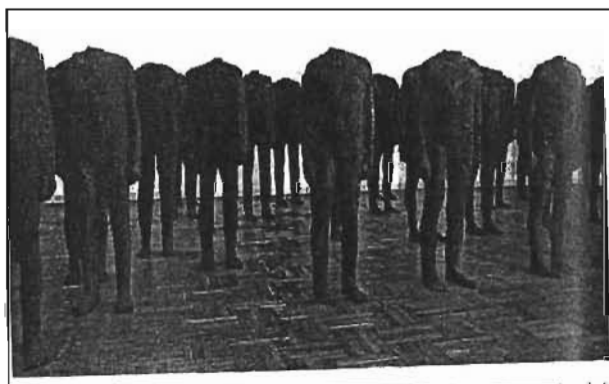
El Arte Póvera

Después del apogeo minimalista, tecnológico, pop y objetual, encontramos desde 1967, pero sobre todo desde 1971, un conjunto de manifestaciones conocidas con los nombres de arte póvera, "land art", arte ecológico, "earthwork", anti-forma, arte imposible, arte de situación, arte conceptual...

El arte póvera, concepto acuñado por el crítico Germano Celant, surgió en Italia en 1967, es una nueva modalidad de arte objetual y se consagró en la exposición del Museo Cívico de Torino, en 1971. Entre los artistas destacan los italianos M. Merz, G. Kounellis, Anselmo G. Paulini, P.P. Calzolari, los alemanes J. Beuys, U. Rückriem y los norteamericanos L. Weiner, R. Serra, W. Bolinger y E. Hesse. Si en Italia fue donde más arraigó esta modalidad fue por la existencia de artistas que, de manera individual habían asumido una postura crítica ante el *establishment* reivindicando un arte antimercantilista. El más representativo fue Piero Marzoni que envió sus excrementos enlatados a distintas galerías italianas, con una etiqueta donde se leía "Mierda de artista".

El término póvera viene dado por el uso de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que estas obras ofrecen. Es una manifestación más próxima al "assemblage", ambientes neodadaístas, happening, minimalismo, que al pop objetivista. No es pues extraño que artistas procedentes del minimal, como R. Morris y C. André, o del

neodadaísmo, como J. Diñe, se encuentren entre sus iniciadores. Han querido restablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad de lo humano más allá del sistema consumista y tecnológico. Desde un punto de vista sintáctico, los materiales son los protagonistas principales de las obras. Su procedencia puede ser muy diversa: plantas, tierra, troncos, sacos, cuerdas, papeles, cera... La creación se reduce a un acto de elección de materiales sin una voluntad rígida de configuración. En el arte póvera se plantea hacer visible en la realidad depredada y trivial del material la transformación de su apariencia. Renuncia al espíritu negativo del neodadaísmo e intenta encontrar un sentido como mínimo neutro. También se diferencia del arte matérico (en el que las propiedades físicas del material son captadas como ingredientes estéticos y transformadas artísticamente como modos de apariencia de lo que es táctil y cromático) porque el arte póvera implica una activación de los materiales elegidos en oposición a su pasividad, subraya el poder energético la potencialidad transformadora de los materiales. El artista del arte "pobre" no se interesa tanto por lo seleccionado como por la manera de manifestarse de cada elemento. Quiere redescubrir el reino natural en sus propiedades de maleabilidad, rigidez, conductibilidad, flexibilidad. Cada material determina sus oportunas propiedades plásticas en función de sus pertenencias físicas, sin experimentar las transformaciones artísticas de la pintura matérica. (Figura 22)



(Figura 22)

Por ejemplo, Mario Merz utiliza sistemáticamente tubos de neón que, puestos ante sacos de arena o estructuras metálicas ofrecen la posibilidad de confrontar lo que es opaco con lo que es transparente, la fuente de luz con la sombra. O el caso de Jannis Kounellis, quien en 1969 puso, en la galería de L' Attico, en Roma, doce caballos vivos que contrastaban con las blancas paredes del recinto, con la finalidad de crear una tensión suficientemente fuerte para generar una ruptura en el fenómeno de la comunicación artística. Los elementos compositivos determinantes son la indeterminación y el cambio la transformación de la materia en movimiento. R. Morris nos ofrece un ejemplo ilustrativo en la galería Castelli en 1969: el aluminio, el asfalto, el cobre, fieltro, el vidrio, y otras materias químicas y orgánicas en estado de transformación eran cambiadas cada mañana y presentadas al público de una manera distinta cada tarde. Se hacía una fotografía de cada cambio realizado. El mismo Morris puntualizaba: "La

indeterminabilidad de la disposición de las partes es un aspecto literal de la existencia física de la cosa"²⁶. A las manifestaciones americanas que acentuaban aún más el aspecto procesual del póvera europeo se las denomina arte ecológico. Proviene de la exposición que en 1969 tuvo lugar en la galería Gibson de Nueva York en la que participaron André, Christo, Dibbets, Hutchinson, Insley, Long, Morris, Oldenburg, Oppenheim, Smithson. Hans Haacke es una de las figuras más destacadas. Es un movimiento que ha tenido resonancia en los países ricos por sus connotaciones sociales como la polución, la superpoblación, la supervivencia. Así por ejemplo N. Harrison se dedica a electrocutar peces como forma más humana de matarlos, y en la Bienal de Venecia de 1970 el argentino Bénédict presentaba la obra Bitrone, un estudio científico ambiental del comportamiento y movimiento de las abejas. A nivel semántico renuncia a los objetos iconográficos, rechaza tanto los procesos narrativos de las tendencias de la imagen como los fenómenos perceptivos del neoconstructivismo. Resumiendo pues, el arte póvera reduce la actividad humana a la mínima expresión, a fenómenos de simple amontonamiento de materiales. Es una reacción contra el mundo tecnológico, con un cierto matiz romántico. Quiere concienciar al espectador sobre la situación estética, social o ambiental de las cosas, desenmascarar y provocar reflexiones y tomas de decisión críticas. Es una invitación a la creación individual sin atender a los condicionamientos de una realización artesanal tradicional. Como reacción a la sociedad tecnológica y de consumo lleva hasta las últimas consecuencias la estética del desperdicio en un sentido próximo al neodadaísmo objetual. La obra de Morris, Serra, Merz y Zorio se adscribe al polo de la fase física, y el minimalismo de Sol le Witt subraya el polo mental, que dará lugar a la segunda fase del arte póvera a la que denominaremos arte conceptual.

Del Collage al Arte Objetual

El lugar que venía ocupando hasta ahora la abstracción empieza a ser sustituido por el collage. Consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra (objeto autónomo y estructurado), y estrechamente vinculado a los ready-made dadaístas, el collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido. El objeto es declarado arte. Desde los años sesenta, la recuperación del objeto ha sido uno de los centros de atención de las experiencias creativas. Las podemos agrupar bajo el nombre genérico de assemblage y caracterizar con las siguientes notas distintivas. La composición se basa en la yuxtaposición de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de su función utilitaria; la estructura no está configurada siguiendo unas reglas compositivas preestablecidas; la agrupación de objetos se hace de forma casual o aparentemente al azar; existiendo la preferencia por los fragmentos y objetos industriales destruidos o a medio destruir. Se propone, un interés por la estética del desperdicio, vinculada a los intentos de unir arte y vida, cuyo instigador fue el músico John Cage y el organizador Allan Kaprow como ya se

²⁶ LUCIE SMITH, Edward, Artes Visuales en el siglo XX, Alemania, Könemann, 2000, p.321

había mencionado, y una revalorización del objeto cotidiano tras el paréntesis del expresionismo abstracto. El retorno a un comportamiento "natural" con las cosas fue la clave del renacimiento del arte objetual, convencido de la fuerza expresiva de la propia cosa. Gran parte del arte objetual proclama el aspecto Kitsch de la mayoría de los objetos que nos rodean. No nos debe de sorprender, pues, la revalorización del Kitsch en 1972, como síntoma de la alienación del hombre ante el fetiche de la mercancía, y como mecanismo de subrayar las actitudes y comportamientos estéticos y antropológicos de inautenticidad y alienación de las relaciones humanas bajo el actual sistema de producción y de vida. También en la Bienal de París de 1973 encontramos ejemplos de utilización de la categoría kitsch como elemento de crítica y sátira. Otra modalidad de arte objetual la encontramos en la acumulación de objetos de igual o distinta naturaleza que son amontonados en una disposición en relieve o coleccionados en pequeñas cajas. Es el método preferido por los escultores del "nuevo realismo". El "nuevo realismo" considera la transformación estética del objeto como algo decisivo, lo saca de su contingencia mediante la elección, y hace de este acto el proceso por el que el objeto se convierte en obra de arte.

De esta manera, las distintas modalidades de arte objetual identifican los niveles de la representación y lo representado, borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales ilusionistas de la representación, no se limitan a insertar fragmentos y objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro o de la escultura sino que instauran un género nuevo, se interesan por las propias relaciones asociativas de los objetos entre ellos y en relación a su contexto, no se interesan por el objeto elegido aislado sino por sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, subrayan la ambivalencia de la integración arte-vida, no glorifican la estética de la mercancía, propugnan, frente a la vida y al trabajo alienante, el juego lúdico con objetos y fragmentos de la realidad, rechazan las connotaciones optimistas y conformistas implícitas y los valores simbólicos del sistema establecido, recuperan el carácter alegórico o metafórico, se apropian de los objetos no en el momento de su glorificación consumista, sino en el de su decadencia, remarcando su carácter efímero tras haber perdido la función social de símbolo de estatus. Al reconstruir la historia del arte, resulta tentador describir el paso que conduce de Picasso o Boccioni hasta Duchamp como una consecuencia lógica de los inicios del arte objetual. Picasso incorpora fragmentos de cestas de mimbre y periódicos en sus lienzos, Boccioni inserta medio marco de ventana y Duchamp sitúa la rueda delantera de una bicicleta sobre un taburete de cocina. Pero eso sería contar la historia de manera equivocada. Después de todo, Duchamp no basó sus ready-made en la obra de ninguno de sus precursores ni intentó inaugurar el arte objetual. Al contrario, lo que buscaba era salir del arte. La rueda de bicicleta, el escurridor de botellas, el urinario eran alusiones a la estética, al estilo y al gusto convencional, una negación que las generaciones venideras transformarían en un sí fascinante y rotundo. Así, Duchamp, con sus ready-madey objetos cinéticos, realizó una aportación inconsciente pero fundamental a la historiografía de la escultura moderna, que abrió una nueva dimensión en la conciencia estética. Han sido muchas las tesis ofrecidas para explicar el advenimiento del ready-made en el

arte. En el breve período entre 1906 y 1913, el rostro del arte cambió más de lo que lo había hecho nunca. Aspectos establecidos como el simbolismo narrativo, la corrección anatómica, el modelaje escultural y la unidad del material fueron puestos en duda. La rueda de bicicleta montada sobre un taburete, con la que Duchamp anunció una serie de ready-made proclama el arte como una cuestión de definición, como un termino arbitrario. Ni el artista, ni su autobiografía, ni sus sentimientos tienen nada que ver con el arte. El arte es lo que se sitúa sobre un pedestal y no sobre la estantería de un comercio. En definitiva, el arte reside en el ojo del espectador. No cabe duda de que esta afrenta al aura del arte contenía algo más que una pequeña dosis de nihilismo y representaba un rechazo a la noción romántica de artista creativo. Estos objetos no son en absoluto cosas misteriosas cuyo enigma pretende torturar nuestro espíritu, ni tampoco representan la "vida" como el arte de los años sesenta, sino que plantean cuestiones críticas y subversivas sobre la condición del arte en sí mismo y más cerca del arte contemporáneo. (Figura 23, 24, 25, 26, 27 y 28)



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

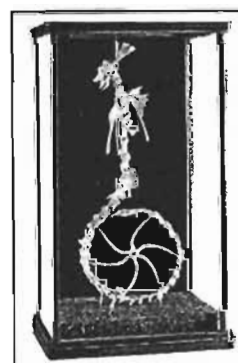


Figura 28

El Nuevo Realismo (la sociología del objeto)

La reinterpretación más coherente y radical del ready-made se dio en el mismo lugar en el que había nacido treinta y cinco años antes: París. La capital francesa se convirtió en centro de la revolución contra las explosiones psicogénicas y la pintura decorativa. Hacia 1960, la sed de realidad directa y exterior en París es tan vehemente como en Nueva York. Aquí, Schwitters servirá de fuente de inspiración y los moldes de objetos y cuerpos invocarán a la realidad. En 1949, Rauschenberg había impreso cianotipos de modelos desnudos y en 1951 había hecho conducir un Ford sobre una carretera embadurnada de tinta para crear monotipos del perfil de los neumáticos. En París, en 1958, Arman salpicó sus lienzos de clavos pintados, lámparas de radio y esquirlas de vidrio. En 1959, Yves Klein utilizó cuerpos femeninos pintados de azul como "pinceles vivientes" para realizar sus Antropometrías. Al margen de si Klein firmó el cielo de Niza en 1949 o anteriormente como cuenta la leyenda, sin duda éste fue un gesto propio de un arte que buscaba el abrazo de la realidad. En París, en 1960, el crítico Pierre Restany fundó el grupo de los nouveaux réalistes con integrantes tan dispares como Yves Klein, Tinguely, Raymond Hains y sus colegas cartelistas. Arman, Spoerri y Marrial Raysse. Pronto se les unirían César y Niki de Saine Phalle. Klein fue el sacerdote supremo de difícil integración; Tinguely, la autoridad artística más contundente; Restany, el elocuente y seductor poeta y patrón. Desde un principio, Klein fragmentó el grupo con su espiritualidad enfática y su insistencia mística en la esencia "inmaterial" de la realidad. Sin embargo, los trabajos no se centrarán en la asimilación del vacío de Klein, sino en la asimilación de la ciudad, la fábrica, la máquina, los medios de comunicación y el consumismo de Tinguely, Arman y Spoerri. Los garantizadores paradigmáticos del concepto de asimilación de Restany, Arman y Spoerri, sistematizaron lo que Camille Bryen llamó "la aventura del objeto"²⁷. Ante Arman se abrieron una vía constructiva y una destructiva. A partir de 1959, Arman compuso sus Acumulaciones, consistentes en un recipiente de plexiglás relleno de lámparas de radio, jarras, peines, muñecas, ruedecillas dentadas y dólares. Sus primeras Poubelles, cubos de basura con desperdicios de amigos, niños, casas burguesas y mercados datan del mismo año. Arman comenzó a sellar desperdicios orgánicos en poliéster que respondían a algo más que al simple rechazo de la composición. Se trataba de la condensación del consumo en denuncia de la vida cotidiana, naturaleza muerta de pátina o retrato de nuestra civilización: un puente que une el ready-made con la sociología y la psicología, una colección de ruedecillas dentadas que sirven de puesto de mandos de un poder mecánico y anónimo. Bajo el título de El pueblo de la abuela, molinillos de café abiertos ironizan sobre "los buenos viejos tiempos". La adición confiere a la cita de objetos un tono expresivo, narrativo y representativo. Junto a esta revalorización positiva de los objetos, Arman destruyó objetos en sus cóleras prototípicas, en las que aplastó, serró, cortó y quemó instrumentos musicales, utensilios caseros, relojes; hizo explotar un coche deportivo y guardó los fragmentos resultantes como reliquia. Una vez más se halla en juego la liberación y magnificación del poder de expresión perdido a causa de la

²⁷ INGO, Walter, Arte del siglo XX, Alemania, Taschen, 2002, p. 519

producción en serie. A partir de 1967, otras series presentan composiciones abstractas de piezas de Renault y herramientas soldadas en un único ariete de cabezas de martillo negras. En el despertar del ready-made se dibuja un inventario exhaustivo de nuevas posibilidades que no logrará escapar a un cierto manierismo. Spoerri procede con una sistematización similar que, sin embargo, comporta un fuerte tinte de irrealidad post-surrealista. En los Tableaux-piéges pegó restos de una mesa tras una comida como metáfora de nuestro mundo sensorial, vital, desordenado y sucio, pero también en respuesta a una sed de evidencia que Spoerri ha descrito como "una fracción de segundo en un ciclo completo de vida, muerte, decadencia y renacimiento"²⁸. A pesar de ello, la mesa de hotel que clavó a la pared en 1960 como objet trouvé tan sólo fue el punto de partida de la obra de este bailarín, editor, poeta, escritor, cocinero, restaurador, nouveau réaliste, inventor del eat art y fundador de los Musées Senrimentaux. En 1966, apuntó unas diecisiete "evoluciones de los acertijos", incluido el "acertijo cuadrado" en el que las herramientas para clavar el lienzo aparecen también clavadas. Ese mismo año, en colaboración con Robert Filliou, creó las "palabras acertijo" o modismos diseñados en forma de puzzles de objetos. Entre ellos, por ejemplo, destaca un puzzle que ilustra el significado de la palabra alemana para adulación *bauchpinsein* (lit. cepillado de barriga), que Spoerri representa aplicando un pincel rojo, verde y amarillo a la barriga amarilla de un maniquí de escaparate. Los ensamblajes posteriores de Spoerri trasponen imágenes kitsch, picadoras de carne, grifos, extremidades artificiales, calaveras de animales, cuchillos y tenedores en una yuxtaposición vistosa y en una analogía sincrética. El mismo año de la fundación del grupo, el célebre escultor de chatarra César se unió a los nouveaux réaliste, pues acababa de descubrir el modelo norteamericano de prensa para carrocerías e inmediatamente visualizó la oportunidad de utilizar automóviles como medios de expresión directa de la tecnología y la iconografía urbana. A diferencia de Chamberlain, las Compresiones de César no conllevan ninguna intervención formal. A partir de 1962, comenzó a regular el proceso de compresión y recorte y lo convirtió en un proceso de Comprensión dirigida o compresión controlada. Su evidente afinidad al concepto de realidad postulado por los nouveaux réalistes no tardaría en desaparecer. En 1967, César comenzó a moldear espuma de poliuretano, en principio bajo forma de performances realizados en la calle. Poco después empezaría a utilizar este procedimiento para crear esculturas que lo sitúan cerca del proceso de arte propuesto por el pop art. Desde 1958, el artista búlgaro Christo había envuelto botellas, zapatos, muebles, un cochecito y una motocicleta con tela y plástico grueso. ¿Se trataba de una crítica al mundo comercial del envoltorio? ¿O de una alternativa a la estética consumista del pop art? La evolución ulterior de Christo demostró que, aparte de criticar el consumismo, su objetivo era estetizar el objeto, edificio o monumento empaquetado. Las cuerdas estructuran una moto envuelta como signos lineales nerviosos, tensando las imágenes entre las líneas de fuerza en un relieve que dialoga con los contornos de la motocicleta. En los sesenta, Christo y Jeanne-Claude impidieron la visión de escaparates enteros, ocultando fachadas de tiendas y de averidas comerciales con tela y papel. En 1961 centran su atención en los

²⁸ *Ibidem.*, p. 519

paisajes espectaculares (Dockside Packages de Colonia) e instalan una cortina en el valle del Colorado (1970-1972), rodean islas enteras de Miami (1980-1983) y en 1995 empaquetan el Reichstag de Berlín. Allá donde Christo y Jeanne-Claude empaquetan el mundo de los bienes de consumo y los distorsionan (quizá de manera crítica), los montajes de Marrial Raysee presentan ese mundo en todo su atractivo seductor como un acabado cosmético y deslumbrante a un mundo artificial que genera imágenes ilusorias. Las monstruosas pero encantadoras Nanas de Niki de Saint Phalle también giran en torno a las imágenes fantasmales. Estas gigantes y burlescas diosas de la fertilidad se despliegan entre la imaginación infantil y la fantasía masculina. La asociación de Niki al nouveau réalisme no se debe tanto a sus Nanas como a sus coronas y corazones de juguetes, muñecas, marionetas y flores artificiales veladas bajo un envoltorio blanco. Intenta la artista reencontrar aquello de lo que se vio privada en su infancia debido a la educación severa en el seno de una familia de la aristocracia francesa. (Figura 28, 29, 30, 31, 32 y 33)

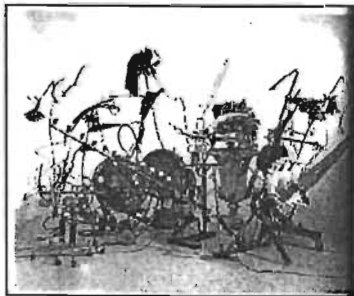


Figura 28

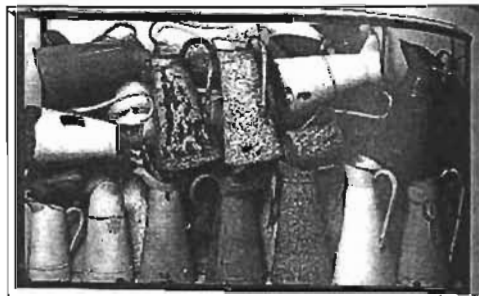


Figura 29

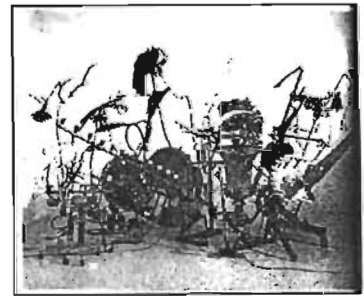


Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33

Tinguely: la máquina como teatro

El artista suizo Jean Tinguely es una figura prominente. Desde su llegada a París en 1953 hasta su muerte en 1991, Tinguely exploró las infinitas posibilidades expresivas y la animación sutil de la escultura móvil, revelando sin cesar imágenes nuevas caprichosas y serias, irónicas y cargadas de emoción, constructoras y autodestructivas, encantadoras y monstruosas. Tinguely robó a la máquina su carácter especializado, liberándola en el terreno de lo lúdico y convirtiéndola en el vehículo de sus propias emociones. Transformó la máquina en un teatro del mundo en el que la desbordante ansia de vivir, pero también la angustia metafísica, se descargan en las vibraciones y sonidos de piezas mecánicas, objetos de chatarras y baratijas. Este espectáculo conduce la eficacia práctica de la máquina al absurdo, al tiempo que rinde homenaje a la fascinación por el universo mecánico. No obstante, las máquinas con motores eléctricos pertenecen ahora a una época moribunda, hecho que ha llevado a Werner Spies a describir la obra de Tinguely como un "réquiem a los movimientos y estereotipos del hombre-máquina"²⁹, lo cual lleva a recordar la descripción de Thomas Mann sobre la parodia "que al final del día juega con la respetabilidad de una larga tradición"³⁰. Siendo Tinguely un caso único por su característica obra, poco tardó en convertirse en una figura europea de la integración, paralela a Yves Klein. El empleo de chatarra como ready-made lo vinculó a los nouveaux réalistes y los artistas del ensamblaje neoyorquinos; su obra móvil, al arte cinético, y sus happenings aéreos, al manifiesto Für Statik (Por la estática), a Düsseldorf y al grupo Zero. Tinguely tocó todos los temas que movían a una generación entera de artistas. Su primeros relieves móviles eran poco más que comentarios inteligentes sobre la imagen estática. En 1958 dio el paso decisivo de los motores ocultos que dotaban de movimiento a esculturas en definitiva tradicionales a la máquina como escultura autónoma. En 1958-1959 creó la serie Méta-matics. Estas obras no sólo parodian el automatismo del gesto tachista, sino que, como muchas de sus esculturas posteriores, apelan a la utopía de un mundo mecánico casi humano reconciliado con la humanidad, "lleno de alegría y con alegría". A partir de 1958, fue el espectador quien accionó el movimiento y el sonido. A principios de los años sesenta, sus Balubas -nombre de una tribu africana- efectuaban su agitada danza, acicaladas con plumas, pieles, latas y cencerros. En *Paraíso*, hoy en Estocolmo, siete máquinas complejas atacan a siete burlescas muñecas de la fertilidad (Nanas), realizadas por su esposa Niki de Saint Phalle con un humor procaz. En su *Fuente de Carnaval*, en Basilea, las fuentes inútiles se enzarzan en concursos de salpicaduras. La fuente constituye el punto culminante del agudo y descarado humor que Tinguely dominaba con maestría. No obstante, su obra presentaba también una segunda cara. En el transcurso de los años sesenta, Tinguely construyó máquinas de proporciones monumentales, sólidas, contorneadas y esculturales. El *Réquiem por la caída de una hoja*, una obra perfilada en negro, celebra los movimientos de sus siluetas con una seriedad casi ceremonial. La "escultura-máquina-gigante-sonora-variable-extensible" titulada Eureka consta de

²⁹ Ibid., p. 506

³⁰ Ibidem., p. 506

unos ocho metros de ruedas, barras, pistones, vigas y cinco círculos provistos de motores individuales, todo ello colocado sobre una enorme base de hierro. Rodar, patear, apretar, empujar, elevar, tirar... estos movimientos se distinguen netamente del espíritu más calmado de los *Méta-matics* y *las Fuentes*. Extremidades pesadas repiten los mismos movimientos una y otra vez, sumiendo a ruedas y piñones en un movimiento de vaivén y empujando las barras hacia adelante y atrás con un gran esfuerzo. Las partes, según Pontus Hulten, están "condenadas a una vida prisionera". La demostración de lo absurdo de los mecanismos anónimos adquiere una dimensión dramática y casi trágica. En sus últimos años de vida, Tinguely se extendió en el espacio o, para ser más precisos, en una especie de espacio escénico. En sus construcciones a modo de altar presenta montones de desechos de la civilización que componen una monstruosa jungla de piezas mecánicas, bienes de consumo, restos de naufragios, bombillas. En 1980 se añaden símbolos de la muerte, esqueletos de animales y calaveras. El impacto es cada vez más escabroso y el sonido, cada vez más insoportable. Se trata de escenarios apocalípticos presentados en forma de monstruosos lienzos de ensamblajes. Según el propio Tinguely: "Los artistas que realicen arte en el futuro deberán ser o artistas fantásticos o meros decoradores".³¹ Ciertamente, el pandemónium de sus últimos infiernos mecánicos hace gala de esta estética del terror. (Figura 34)

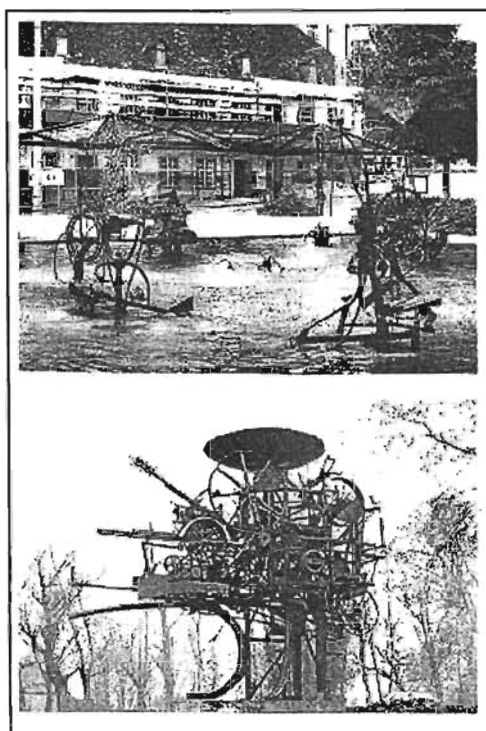


Figura 34

³¹ Ibid., p. 508

Las Instalaciones y los encuentros en la interfaz del usuario

Durante los últimos años, la pintura había prevalecido sobre cualquier otro tipo de lenguaje artístico. Sin embargo, algunos artistas han trabajado con obras de carácter tridimensional, ya sea por descontextualización de objetos o bien realizando environments o esculturas, y han consolidado las Instalaciones como fórmula creativa. Uno de los más conocidos artistas es Jeff Koons, cuyas obras iniciales se sitúan dentro de la trayectoria iniciada por Duchamp. A inicios de los años ochenta, Koons tomó dos electrodomésticos, los unió y los colgó a modo de relieve mural. Algo después, comenzó su serie de obras constituidas por conjuntos de electrodomésticos, encerrados en cajas de plexiglás prefabricado. En varias obras, Koons eligió el aspirador como elemento principal, ya que, según él mismo afirmó, " se trata de un electrodoméstico utilizado para recoger las porquerías, aspecto que está en total contradicción con la limpieza total en que los sitúa. Es una máquina que respira y la escogí por su sexualidad, porque creo que el aspirador posee una sexualidad que unas veces es masculina otras femenina..." Son máquinas que aspiran y tienen grandes orificios en ciertas zonas, pero también tienen accesorios que son fálicos. Desde mi punto de vista, y esto es importante, pueden interpretarse como representantes de una sexualidad. Además de estos ready -mades, Koons ha realizado, en los últimos años, pequeñas esculturas en acero inoxidable que él considera como juguetes para ejecutivos, como Ford modelo A, Tren, etc. Koons ha utilizado también medios y estrategias publicitarias como parte de su obra. Es interesante señalar la existencia de algunos neo conceptualistas, como Jenny Holzer, que trabaja en placas de bronce y displays publicitarios sobre los que pueden leerse mensajes que aparecen escritos del mismo modo que en los grandes letreros anunciadores de espacios públicos, como aeropuertos o estadios. Holzer siempre ha sentido interés por los textos. Ya en sus obras iniciales éstos constituían la base de sus ejecuciones. La mayoría de ellas eran carteles anunciadores de gran tamaño, con mensajes de carácter político o de reivindicación social que colocaba en muros de viviendas. Muy distintas son las instalaciones de Judy Pfaff, nacida en Londres, pero residente en Nueva York. Se trata de ensamblajes de proporciones inmensas que, en cierto modo, derivan de la concepción de Schwitters, y en los que utiliza todo tipo de materiales y colores. La sensación que producen estos conjuntos se aproxima mucho al agobio y al estrés. No en vano, pese a ser abstracto-formes, aluden al mundo de hoy en día. Un escultor más tradicional, al menos por el tipo de material que emplea -el bronce-, es Shapiro. Su obra se caracteriza por una marcada austeridad, pues prefiere efectuar piezas de carácter geométrico. No obstante, huye de la regularidad absoluta de las formas primarias, tan utilizadas por los minimalistas. Sumamente interesantes son las instalaciones lumínicas de James Turrell. En muchas de sus obras, Turrell muestra el carácter experimental que tienen sus realizaciones, sobre todo aquéllas que denomina "células de percepción". Para entender el significado de tales piezas, el espectador debe participar de manera activa introduciéndose en ellas. Turrell trabaja tanto con el espacio como con la luz. El control de la luz, a la que consigue otorgar configuraciones precisas inscribiéndola en espacios oscuros, es un elemento esencial dentro de las

realizaciones de este artista, tan diferente a los demás. Entre los artistas que han trabajado en Norteamérica en los años ochenta cabe también citar al neo minimalista Allan McCollum, a Rebeca Horn, a Marcel Broodthars, a Barbara Kruger, Christian Boltanski, y Jana Sterbak. (Figura 35, 36, 37, 38, 39 y 40)



Figura 35

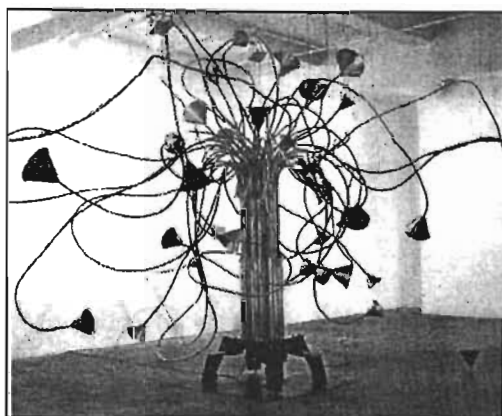


Figura 36



Figura 37

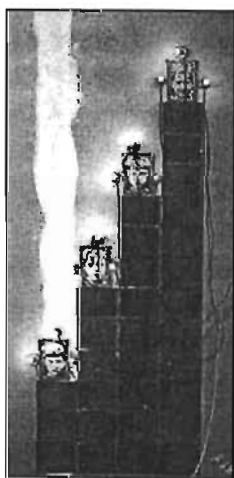


Figura 38



Figura 39



Figura 40

Los movimientos de vanguardia de este siglo se encaminaron como ya se dijo hacia el abandono de la pintura para asumir los retos del presente. Desde que los artistas se dedican a trabajar con nuevos medios técnicos, renuncian a la idea de cambiar el mundo. Hoy en día los artistas se benefician del hecho de que los productos multimedia interactivos, disponibles en CD-ROM o por vía electrónica, compiten cada vez con más fuerza con los medios de comunicación clásicos. Esto nos permite imaginar al mismo tiempo hasta qué punto la tecnología digital transforma la realidad de nuestra vida cotidiana. Los artistas cuyas investigaciones se sitúan en la interfaz entre el hombre y la tecnología nos muestran lo que significa vivir en estas condiciones. El artista de performances australiano Stelarc parte del principio de que la constitución del cuerpo humano

sufre una deficiencia genética. Se propone encontrar respuesta a la cuestión de si “un cuerpo que respira, bípedo, de visión binocular y con un cerebro de 1.400cm¹ es una estructura biológica aún viable”³². Con el fin de reforzar el funcionamiento y capacidad de acción de este cuerpo “obsoleto”, desarrolla robots y sistemas de medicina virtual. En sus performances interacciona con tecnologías miniaturizadas que se acoplan a su cuerpo, como por ejemplo una tercera mano, un brazo virtual o un implante. Para uno de sus últimos proyectos ha desarrollado una Interfaz de pantalla táctil que por medio de la estimulación muscular permite controlar el movimiento de los objetos y alinearlos en coreografías dentro del espacio o por medio de circuitos electrónicos conectados a su cuerpo y a una computadora, este se mueve involuntariamente por estímulos electrónicos manipulados a distancia a través de Internet por el público. (Figura 41, 42, 43,44,45 y 46)



Figura 41

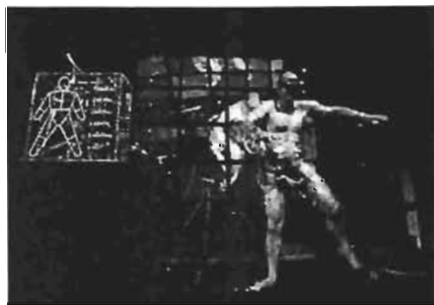


Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46

³² Ibid., p.616

Conclusión

En ésta primera parte de la investigación me propuse sostener substancialmente dos vertientes principales en el tema que estoy planteando para la realización de un libro alternativo. La primer vertiente se refiere a la Vida Artificial, para lo que desarrolle una serie de contextos históricos y de significado de lo que trata el tema, además de los diferentes puntos de vista que rodean al mismo. De éste modo planteo la siguiente reflexión:

La división del mundo en objetos artificiales y naturales es una invención realmente nueva. Durante muchos siglos, tal distinción no tenía ningún sentido dado que, en fin, todas las cosas pertenecían a la naturaleza. A lo sumo, algunos filósofos distinguían entre lo natural y lo divino. Es una característica de nuestro siglo diferenciar entre los seres naturales (es decir nosotros mismos) y las cosas artificiales, las máquinas. La fascinación por la máquina se remonta a la máquina a vapor y a la revolución industrial, las máquinas se volvieron cada vez más complicadas, más sofisticadas, más “inteligentes” hasta alcanzar, después de la invención de la computadora, la igualdad, incluso a veces, la superioridad respecto de sus inventores. A fines del milenio, las máquinas gobernarán el mundo en tal grado que, poco a poco, comenzaremos a considerarlas como una especie *sui generis*, como un mundo paralelo al nuestro. Es verdad que no pueden ejecutar nada sin ser programadas por el hombre. Pero juzgando el problema en su totalidad, este hecho se transforma aparentemente en un detalle menor. Originalmente, éstas máquinas sólo eran capaces de calcular, pero hoy en día saben leer, hablar, sacar conclusiones y aprender; algunas, incluso, pueden hasta caminar. Al principio, sólo su rapidez justificaba su uso, pero con paso lento y continuo están ganando terreno en territorios que durante muchos milenios parecieron reservados al ser humano, entre ellos por supuesto también se encuentra el arte. En tanto que cada vez estamos menos interesados en discutir qué aspectos de la realidad son de origen divino, nos preocupamos cada vez más en lo que una máquina podría cambiar, mejorar o rehacer. Inicialmente se desarrolló la inteligencia artificial con sus sistemas expertos, con sus procesadores lingüísticos y con sus sistemas de identificación visual, etc. Hoy en día existe vida artificial con sistemas ecológicos y seres vivientes artificiales. Cabría entonces preguntarnos si ¿pronto tendremos una ciencia y una creatividad artificial?

Originalmente una máquina era un instrumento capaz de utilizar la energía natural transformándola en otra forma más provechosa. Seguimos midiendo la potencia de un motor en unidades equivalentes a la fuerza de un caballo porque, al principio, la máquina sustituyó a muchos caballos. Después, las máquinas asumieron tareas como trabajos de producción y cálculo y fueron sustituyendo a docenas de trabajadores y contadores. En el futuro sustituirán, cada vez con más frecuencia, la parte intrínseca de nuestra naturaleza: nuestra inteligencia, nuestra vida, nuestros conocimientos, nuestra creatividad.

En el caso de la segunda vertiente podemos apuntar que el proceso artístico en éste sentido para nada a estado alejado de la realidad vista desde el punto anterior de la Vida Artificial, es decir que más allá del acontecimiento histórico de hace más de 80 años en el que Marcel Duchamp institucionalizó las posibilidades plásticas y metafóricas de objetos de uso cotidiano, introduciendo un urinal de porcelana a manera de material artístico e invirtiendo su significado. Es de ésta manera que Duchamp aprovechó la forma del urinal público y lo convirtió para el mundo del arte en una *fente*. Con toda seguridad las intenciones de Duchamp iban más allá del cuestionamiento de los materiales que tradicionalmente hasta ese entonces se conocían como el carbón, el papel, los tubos de colores, las telas, los pinceles, los cinceles, la piedra en bruto, etc. Pero Duchamp no nos dijo que el arte en su totalidad de forma y contenido ya estaba dado en objetos que la sociedad de consumo produce, el artista revirtiendo una forma que tradicionalmente se usa y fue concebida para que el hombre orine en lugares públicos la bautiza de nuevo e introduce a su gusto en el mundo artístico y eleva su dimensión estética. Lo interesante del hallazgo plástico es que nadie se orinó en la fuente mientras se le dio entrada en el Mundo del Arte tampoco existen pruebas de que los hombres en particular dejaron de orinar en los baños públicos por temor a ensuciar una posible obra de arte o de que estos servicios públicos fueran asaltados por ladrones o coleccionistas de arte. En concreto Duchamp fue un parte aguas en la realidad del arte contemporáneo y de alguna forma detono como ya se analizo anteriormente una serie de movimientos artísticos en los cuales se utilizo el objeto para descontextualizarlo, para amontonarlo, para re significarlo, para construir máquinas y para hacer alusión al cuerpo a partir del objeto. De tal suerte que ahora me planteo la construcción de un libro objeto o alternativo que resuma de manera efectiva las posibilidades plásticas del tema en su realización.

CAPITULO II EL LIBRO ALTERNATIVO

"El libro más hermoso y el más perfecto del mundo es un libro con solo páginas en blanco"
Ulises Carrión.

2.1 Antecedentes del Libro

Nacimiento e importancia del libro

Hablar del libro es hablar del conocimiento que millones de seres han elaborado durante largos milenios. Es penetrar en la magia del pensamiento humano ilimitado e ilimitable, en la concreción por parcelas del saber formado por la inteligencia y la razón de los hombres desde hace muchos siglos y expresado y transmitido mediante el sistema simbólico del lenguaje, ya que es el lenguaje el elemento modelante de todos los fenómenos culturales, y al decir lenguaje, diremos también de la escritura, que es la forma mediante la cual aquél se materializa.

Uno de los escritos fundamentales de la civilización occidental, el Evangelio de San Juan, se inicia con las siguientes palabras: "En el principio era el verbo". Esta afirmación que se halla en uno de los testimonios más sobresalientes de la civilización occidental, encuentra sus fundamentos en el desarrollo de la historia de la cultura, esto es, de la humanidad. El hombre dotado del poder de comunicación, con el verbo, el lenguaje, expresó sus necesidades y emociones; describió el mundo que lo rodeó dando origen a la ciencia; su transcurso sobre la tierra con lo cual elaboró la historia; sus concepciones religiosas transformadas en grandes concepciones cosmológicas y metafísicas y en fin, todo su pensamiento, desde el más rudimentario hasta el que contenía sus más elevados y sutiles sistemas.

Durante siglos, el saber humano se constituyó a través del lenguaje, de la palabra hablada, del verbo, mas un día, allá por el quinto milenio antes de Jesucristo, en la Mesopotamia cruzada por dos caudalosos ríos, un pueblo que había alcanzado un cierto estadio de civilización asentándose en tierras propicias y fecundas, que pastoreaba sus ganados cada día más crecidos, que habitaba en casas sencillas y rudimentarias, pero superiores a las cuevas o a las puras tiendas de pieles; que tenía una cohesión social firme, una dirección política en ciernes, unas concepciones religiosas existentes y una habilidad artesanal en desarrollo, comenzó a decorar sus objetos de cerámica, movido por el deseo de expresar el mundo que lo rodeaba, al igual que lo hicieron los hombres de las cavernas, quienes desearon representar con sus dibujos los animales, las plantas y los hombres.

Los portadores de las culturas de Obeid y de Warka, la antigua Uruk, situados al sur del Eufrates y del Tigris, fueron en lejanos siglos los creadores de la escritura. En tabletas de arcilla, con un sistema pictográfico que empleaba palabras signos y palabras sonidos, esto es, en el que coexistían valores ideográficos y valores silábicos y con el que se representaban cosas concretas o abstractas, crearon la escritura, que dado el enorme número de signos (más de 900), doscientos años después sólo podía ser manejada por los dupsares (escribanos), quienes hicieron de su empleo una profesión muy especializada.

En un periodo siguiente, el Djemdet Nasr, la escritura se perfecciona y es utilizada para registrar el desarrollo cronológico de los pueblos, principalmente la larga sucesión de dinastías que los rigen. Unos extraños cómputos derivados de algunas tabletas, asignan a sus reyes más de 456 000 años de existencia. Independientemente de la forma de computar, interesa señalar que en este periodo se encuentran las primeras menciones a un diluvio, el cual se consigna en la tableta XI de la Epopeya de Gilgamesh. Ahí se menciona a Ziuzudra o Utnapisthim, el salvador de la humanidad, que dentro de la tradición bíblica es Noé. (Figura 47,48,49 y 50)



Figura 47

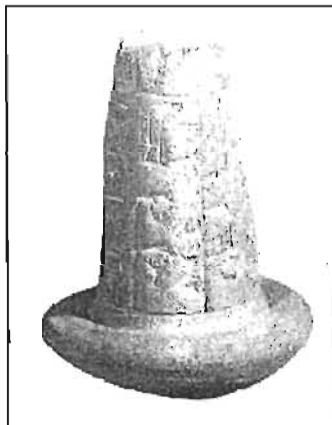


Figura 48



Figura 49



Figura 50

La aparición de la escritura en épocas tan remotas se debió fundamentalmente a la existencia de condiciones sociales, económicas y culturales propicias; a un notable esfuerzo de abstracción y a la necesidad de consignar no sólo el remoto o próximo pasado, sino las urgentes y vitales necesidades de la administración propia y estatal, de la economía, de las relaciones públicas. Con ella se elaboran contratos de compra y venta o de cambio; se establecen disposiciones y leyes y se ejecutan algunas inscripciones que indican la realización de un hecho importante, histórico. Con posterioridad se empleará para consignar ideas religiosas y redactar algunos textos literarios. (Figura 51 y 52)

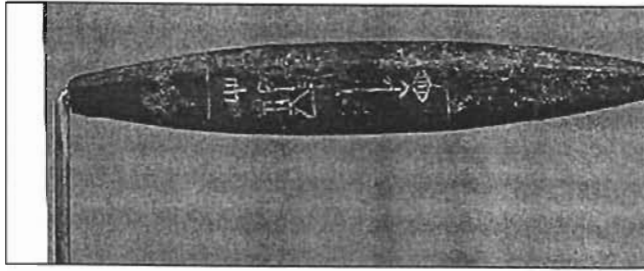


Figura 51



Figura 52

Los especialistas consignan que a partir del segundo milenio, esto es, más de mil años antes de que fuese redactada la Biblia o compuestas la Iliada y la Odisea, florecía en Sumeria amplia literatura escrita con mitos, epopeyas, himnos, lamentaciones, colecciones de proverbios, fábulas y ensayos. Ese florecimiento llegó en tiempo de la primera dinastía babilónica a contar con una importantísima colección de testimonios de todos los dominios del pensamiento. Estos testimonios estaban redactados por escribas que sumaban miles y quienes ocupaban posiciones preferentes en la administración civil, política, económica y religiosa, enorgulleciéndose de su profesión. Uno de los príncipes sumerios, el magnífico Asurbanipal, iniciado en los misterios de la escritura, escribirá señalando la importancia de saberla:

He aprendido lo que trajo a los hombres el sabio Adapta, los preciosos conocimientos escondidos de toda la ciencia escrita; he sido iniciado en los [libros de] presagios del cielo y de la tierra, a ellos me he entregado en compañía de los sabios; soy capaz de discutir la serie hepatoscópica con los más eminentes especialistas de la lecanomancia; resuelvo divisiones y multiplicaciones embrolladas que desafían al entendimiento. He conseguido leer el ingenioso sumerio y el oscuro acadio, difícil de entender bien. Soy capaz de descifrar palabra por palabra las piedras inscritas antes del diluvio, que son herméticas, sordas y enrevesadas.³³

Las expresiones anteriores revelan la estimación que se tenía a la posibilidad de expresión del pensamiento, cuanto al pensamiento ya consignado en alguna forma en tabletas o pieles o papiro, y el cual se conservaba celosamente de tiempos atrás.

También dentro de remotas civilizaciones como la Egipcia, la escritura aparece hacia fines de la segunda civilización eneolítica, Nagada II. Desarrollada con rapidez y descansando sobre el conocimiento y aplicación de un número restringido de principios altamente racionales, pero compuesta de numerosos jeroglíficos que exigían un doble esfuerzo de memoria y reflexión, la escritura egipcia era de una élite no de nacimiento ni de bienes económicos sino de inteligencia y de carácter, lo que hizo que fuera una de las primeras del mundo manejada por letrados representantes auténticos de la civilización de Egipto. (Figura 53 y 54)

³³TORRE de la, Villar , Alberto, Breve Historia del Libro, México, UNAM, p.25

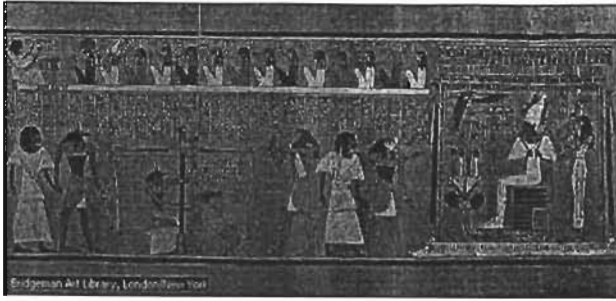


Figura 53



Figura 54

En el Extremo Oriente, se sabe que la escritura existía antes del año 1700 a.C. Tanto la china como la japonesa no son de tipo alfabético, sino que están constituidas por un repertorio de signos, cada uno de los cuales corresponde a un semantema. En China principalmente hubo dos tipos de escritura, una destinada a la permanencia, a durar, grabada en bronce o granito y otra que cambiaba y la cual se difundía lo más posible, plasmada en tela o papel. La primera ha subsistido hasta hace pocos años; la segunda, en la que se imprimían las fórmulas religiosas y mágicas, calendarios y pequeños textos sagrados, requería reproducción y para satisfacerla se inventó desde los siglos VIII y IX la xilografía, la cual, debido a fuertes restricciones oficiales, fue detenida en su avance que pudo llegar hasta el descubrimiento de la imprenta. (Figura 55, 56 y 57)



Figura 55



Figura 56

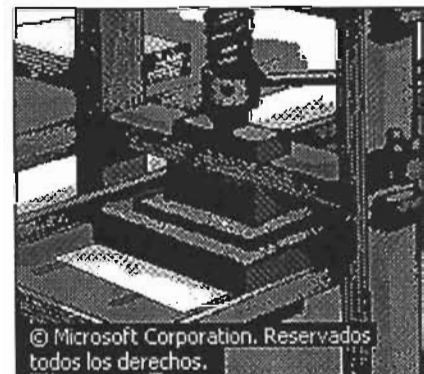


Figura 57

Con el advenimiento de la escritura los pueblos del mundo iniciaron una división que los hizo diferenciarse profundamente, pues de un lado quedaron los que podemos llamar escritúrales y, del otro, los que integraron civilizaciones no escritúrales. Aun pueblos de la misma rama, como algunos indoeuropeos, fueron clasificados como bárbaros al no desarrollar la escritura; tales los germanos y los partos.

Mas la escritura tendrá que esperar hasta el florecimiento de una cultura excepcional para poder alcanzar sus expresiones supremas. Fueron los griegos quienes al desarrollar un alfabeto sobre las bases de otros pueblos, entre otros el fenicio, llegan a la perfección. Ellos fueron, como muy justamente lo indica André Varagnac, "los primeros en descubrir en la escritura su profundo sentido, en poner de relieve las inmensas consecuencias espirituales de esa reflexión y técnica lógica como se había iniciado". Si los varios sistemas escriturales existentes desde hacia más de tres mil años, los hombres de Oriente los habían empleado para elaborar estadísticas, crónicas, calendarios y sin duda una diplomacia base de su organización política, la palabra escrita permanecía en ellos cargada, mejor dicho preñada, de todas las magias oscuras de la palabra hablada, del verbo. Los griegos fueron los primeros en reflexionar acerca de las características propias de la escritura, su invariabilidad, su generalidad y su precisión.

Al elaborar los pensadores griegos -afirma Varagnac- una auténtica metafísica de la escritura, llegaron a descubrir que hasta entonces el saber de los pueblos dependía exclusivamente de la tradición oral. En las sociedades arcaicas ésta es textual, pero de toda suerte sufre ligeras variantes. En la piedra o en el bronce, los signos, en cambio, se convierten en invariables eternamente. La cultura griega, extraña paradoja, que fue de las antiguas la más dinámica de todas, se orientaba hacia el inmovilismo y de él hizo a través de la escritura su ideal supremo... La generalidad radicó para los hombres de Grecia en el hecho de no cambiar. La palabra, al despojarse de todas sus resonancias particulares, lograba que su significación fuera universal, intemporal. En oposición a los nombres propios, los nombres comunes decantados de toda individualidad se transformaban en el soporte de un concepto puro.³⁴

La palabra *animal*, así, designaba no una bestia particular sino todo animal posible. La palabra escrita revela de esa suerte la existencia superior de ideas puras en las cuales las cosas y los seres no serían sino imágenes aproximativas, "reflejos de las sombras", como diría Platón. Todas las realidades concretas, sensibles, no serían sino débiles copias de esos modelos perfectos que concebimos al comprender cada palabra. De esta suerte, el platonismo llegó a ser una meditación acerca del lenguaje escrito.

Precisión, la tercera característica fundamental, significaba que la escritura es escuela de justeza, de expresión, de exactitud.

Escribir es pesar cada palabra verificando la minuciosa correspondencia con su modelo ideal. La belleza será así esa estrecha conjunción del don sensible y de la idea. Un cuerpo bello sólo lo será en la medida en que encarne un ideal de belleza. Esculturas y pinturas serán bellas sólo en la medida en que se asemejen a un determinado modelo ideal. El arte griego se orientará y orientará a todo el clasicismo hacia un fin de reproducción rigurosa, pero altamente inspirada.³⁵

³⁴ Ibid., p.27

³⁵ Ibidem., p.27

Cultura superiormente formada, la griega va a añadir a esa extraordinaria adquisición humana que fue la escritura, un profundo sentido lógico, que unido al aporte inmenso del derecho romano y a los ideales fraternales y de generosa justicia del cristianismo darían lugar a la civilización occidental. Al fundar sobre la escritura el reino de las ideas puras, intelectualizaron la cultura, la cual producirá sus frutos más apetitosos y espléndidos en el alba de los grandes descubrimientos.

El libro, aparecido según los eruditos al comienzo de la época alejandrina, esto es, hacia la primera mitad del siglo III a.C., ya como algo usual, que había penetrado en la vida de los pueblos cultos y se había vuelto indispensable, gozó, como había gozado el pensamiento y la sabiduría escrita, de un gran prestigio. Los conceptos que en el *Libro de proverbios* hacen referencia al saber adquirido por el estudio: "la sabiduría del hijo aumenta el honor y nobleza de su padre y por el contrario, el hijo ignorante es causa de tristeza a su madre y de ira y dolor a su padre y confusión suya", se trasladaron a los libros para los cuales la antigüedad clásica acuñó las mejores definiciones, identificando a la sapiencia con los propios libros.

El filósofo escribe, entre los primeros, que "el conocimiento, las letras, entre las cosas prósperas son ornamento y entre las adversas, refugio", y Plinio dirá a su vez que "los hombres que de él y de ellas se ocupan, siempre serán admirados por los demás y estimados tanto por la diligencia que ponen en inquirir y buscar el saber, cuanto por la bondad con que lo comunican". Marco Tulio irá más allá al ponderar la necesidad de apoyar a los estudiosos, lo cual, afirmaba, revertía en beneficio general.

*Es muy útil a las Repúblicas -escribía en su Oración a Bruto- tener hombres doctos que se ocupen de escribir libros, porque muchos ilustres hechos de muy excelentes varones quedarían en perpetuo olvido sepultados, si los que escribieran no hicieran de ellos mención; y las artes y las ciencias no estuvieran en la perfección que están, si los que las saben no las comunican en sus libros.*³⁶

El apoyo a la cultura por parte de los gobernantes se convirtió así desde los primeros tiempos en una obligación insoslayable, la cual recordaba Egidio Romano cuando afirmaba que "el rey debe tener mucho cuidado que en su reino florezcan los estudios de las letras, y que en ellos haya muchos sabios e ingenios, para que sus súbditos no estén envueltos en las tinieblas de la ignorancia". De esta concepción deriva el auxilio prestado a las instituciones de cultura por los buenos gobernantes y las alabanzas innumerables que la antigüedad clásica deparó a quienes la proporcionaron estableciendo bibliotecas, creando estudios, universidades, colegios y seminarios destinados al cultivo de las ciencias y las artes, actos con los cuales se cumplía con los anhelos expresados por Platón en su República, de que los príncipes fuesen filósofos para que pudiesen gobernar a los hombres conforme a las leyes divinas y a la buena y recta razón.

³⁶ Ibid., p.28

La historia entera de las bibliotecas y centros de estudio revela el cuidado y atención prestados a los libros y el incremento que la cultura general recibió cuando se atendió a su elaboración y difusión, así como el decaimiento ocurrido en la medida en que se desatendió ese deber.

El siglo XV, en el que la cultura occidental alcanza su máximo florecimiento y su capacidad mayor de expansión, es aquél en que el libro va a adquirir, gracias a un ingenioso descubrimiento, sus máximas posibilidades, la de multiplicarse indefinidamente por medios mecánicos y difundirse en núcleos cada vez más amplios. Una auténtica revolución cultural representó la invención de la imprenta por Gutenberg, quien se había formado en los talleres xilográficos que Lorenzo Jansoon Coster (1370-1439) tuvo en Hariem, y quien después de sus ensayos en Estrasburgo, perfeccionó en Maguncia su descubrimiento, habiendo impreso la Biblia de 42 líneas en primer término y más tarde la de 36, y ya en 1460 su célebre *Catholicón* impreso también a dos columnas en tipo gótico. A partir de esos años, la imprenta se introduce por doquier: en Italia, en Subiaco en 1464; en Roma favorecida por el cardenal Torquemada en 1467, habiendo impreso las epístolas de Cicerón y la obra de Laclando; en Venecia en 1469; en París en 1470 y en Londres en la Abadía de Westminster en 1474. A España pasa después de 1470 y se discute un impreso de 1471 de Barcelona, aceptándose en cambio que el Sínodo diocesano de Segovia sí fue impreso en esta ciudad en 1472.

El libro impreso, al igual que otros extraordinarios inventos de esa centuria, va a caer al poco tiempo en Europa en manos de ricos burgueses, de hombres con capital, quienes se dedican a difundir las obras que tienen más salida, de las que hay una demanda mayor, como biblias, misales, breviarios, gramáticas elementales, calendarios, indulgencias, haciendo de ello una mera industria. Por otra parte, observamos que ciertos Estados adoptan la publicación de libros que apoyan sus intereses políticos e ideológicos, pero junto a estos hechos innegables hay que señalar la acción positiva que tuvo como elemento de formación y unificación de las lenguas. Sabemos que antes de 1560 se imprimió más de un millón de ejemplares de la Biblia de Lulero, y que el *Book of Common Prayer* en Inglaterra corrió por todas las manos, contribuyendo no sólo al aumento de los grupos letrados, sino a la unificación lingüística, y de paso, a la detección de formas populares dentro de las lenguas vernáculas que iban evolucionando poco a poco. De este hecho André Martín deriva una observación que a nuestro parecer no es sólo aplicable a la imprenta: la de que en ocasiones es motor de progreso, en tanto que en otras ejerce un papel conservador, como es el caso de su acción en el Renacimiento y en la Contrarreforma. Creo que estas observaciones deben referirse mejor al uso que los hombres hacen de éste como de otros inventos intrínsecamente valiosos.

Pero volviendo a su acción dentro de la integración y perfección de las lenguas nacionales, es evidente que fue máxima. La obra de Sperone Speroni para defender la lengua toscana, habrá de dar lugar a la aparición de la de Du Bellay *Defense et illustration de la langue Francaise*, y a otras. En este campo hemos de señalar el papel unificador de la lengua española en una vasta porción de América, realizado positivamente por la imprenta.

He aquí un primer acercamiento al curso histórico del libro y sus etapas de transición, el libro ha cubierto de manera efectiva los factores sociales que han mantenido su vigencia, pero el surgimiento de "nuevas formas expresivas en el arte lo han llevado a ocupar un lugar importante en el desarrollo del arte mismo, por lo que el surgimiento del libro alternativo o los nuevos libros generan en si su propia historia la cual desarrollare en el siguiente punto. (Figura 58, 59,60,61 y 62)



Figura 58

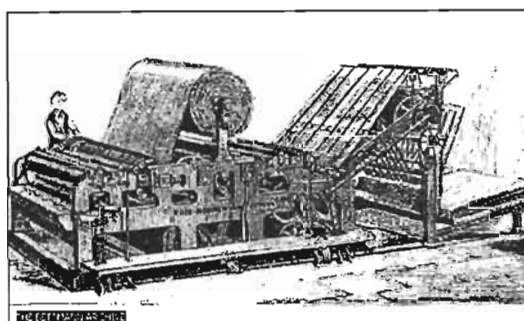


Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62

2.2 Definiciones y Características del Libro Alternativo

La pregunta obligada en éste caso sería ¿Qué es el Libro Alternativo? Y definir con una respuesta de diccionario lo que es un libro o a que se refiere la palabra alternativo, para comenzar un texto, a mi parecer sería caer en un lugar común y de alguna manera también perder tiempo, porque seguramente partir de esas definiciones, sería partir de una idea errada de las posibilidades del libro y asimismo del arte nuevo de la página.

El libro, es un asombroso objeto conformado física y básicamente por elementos tan simples como la tinta y el papel. La combinación de sus componentes, imágenes, tipos, y su contenedor, lo convierten en un objeto manejable y de fácil transporte, siendo un medio óptimo para la difusión de ideas e idóneo para un contenido íntimo y personal. Nos encontramos en los inicios del tercer milenio, y en esta era digital, asistimos a una serie de avances tecnológicos que permiten por ejemplo contener en un CD bibliotecas completas, o diminutos ordenadores personales del tamaño de un cuaderno de notas que aunque todavía no poseen la definición y claridad de la letra impresa permiten la lectura. En un futuro es posible que suplanten al libro impreso. Falta, de todas formas o eso espero, mucho tiempo para que pueda superarse este magnífico objeto, esta caja de Pandora de la que pueden salir mil y una sorpresas. La emoción que supone abrir las tapas de un libro y pasar lentamente sus páginas. Desde sus principios, el libro y la estampa han tenido una estrecha relación. Los dos están impresos con tinta y con técnicas similares sobre un soporte común, el papel. Podemos apreciar como la estampa como el libro poseen roles muy parecidos. Si una de las características de la estampa es permitir divulgar la obra de un artista, los libros están encargados de transmitir el saber y también de divulgarlo. Esta idea de difusión es por lo tanto común a los dos medios. Si la estampa es una imagen impresa perfectamente autónoma, el libro en cambio puede contener muchas de estas imágenes junto a unos textos, integradas a éstos o acompañándolos.

El libro concebido como espacio artístico es una sorpresa donde los diferentes elementos que lo conforman se unen en un todo que queda convertido en objeto, en un objeto de deseo que refleja las diferentes sensibilidades y tendencias estilísticas e iconográficas de su autor. El artista se convierte en ocasiones en escritor concibiendo el libro como una obra de arte visual o táctil que puede incluir otros elementos, que se unen en una fusión específica, única de forma y contenido. Uno de los factores que identifica a estos libros y los diferencia de otros, es su carácter objetual. El encontrarnos con uno de estos libros rápidamente incita nuestra curiosidad. Intentaremos manejar sus páginas, sujetarlo, mirar la cubierta, notaremos el tacto suave, tosco o áspero. Apreciaremos que la encuadernación o el contenedor puede facilitar o al contrario oponerse tenazmente a abrirlo, el peso y los materiales pueden sugerir solidez, profundidad o un sin fin de sensaciones. Este cúmulo de elementos junto a su mágico contenido, lo convierten en ese objeto atractivo y apetecible. (Figura 63 y 64)

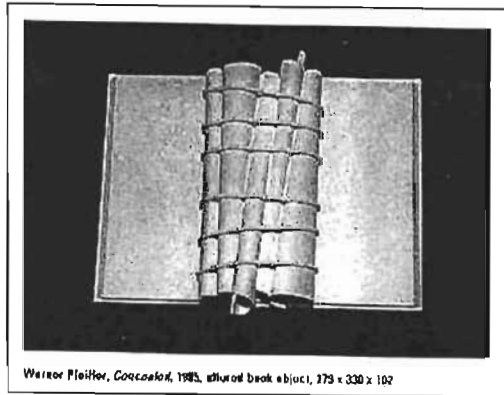


Figura 63

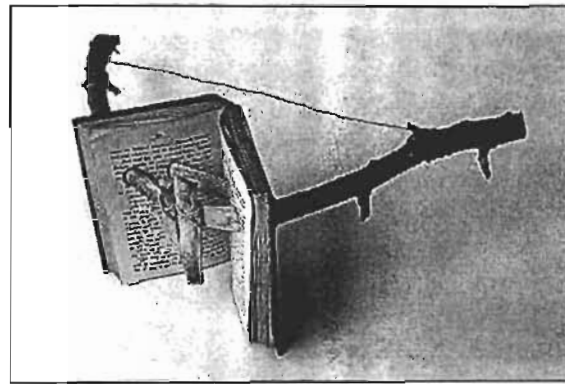


Figura 64

Por otro lado en el libro Ediciones De y En Artes Visuales de Graciela Kartofel y Manuel Marín, comentan que las publicaciones de artes visuales se dividen en tradicionales y alternativas, dentro de las tradicionales se piensa generalmente en publicaciones lujosas, caras, con múltiples selecciones de color, con extensos ensayos, ya sea de pintores famosos o de movimientos importantes en la historia del arte y su énfasis está puesto a partir de la obra visual, no del concepto teórico, por lo que el tema estará apoyado por ostentosas fotografías. En cuanto a las publicaciones alternativas o libres, en cambio, detectan variados procesos de cambio manifiestos a través de búsquedas de nuevas soluciones; en los procesos alternativos, la estructura trabaja de los márgenes de la sociedad hacia el centro.

En este mismo tenor Martha Wilson hace esta misma distinción cuando se refiere al editor de libros artísticos George Braziller y alude al magnífico trabajo de edición de libros monográficos de arte que realiza dando como ejemplo el libro *Rucks Manhattan* y al mismo tiempo hace referencia en contraste con la publicación del libro que hizo Duchamp bajo el seudónimo de Rose Selavy cuyo título es *La mariée mise à un par ses célibataires*, el cual en realidad era una caja o la caja verde como se le conoce. Esta comparación la sintetizo con una frase que resume de manera eficaz todo lo anterior :

“ La diferencia entre estas dos obras estriba en que Rucks Manhattan es sobre una obra de arte, mientras que La mariée mise à un par ses célibataires constituye una de éstas.”³⁷

En un segundo orden de pensamientos y continuando con la idea de los autores Graciela Kartofel y Manuel Marín, también señalan que tal vez los antecedentes de los libros alternativos, en la historia se remonta a la función tenida por los papiros, los pergaminos, los códices, las piedras y las paredes de las cuevas pero esto ya lo contemplamos también en el punto anterior en el cual lo tomamos como parte de la historia del libro mismo. Así mismo, pensemos que

³⁷ WILSON, Marta , La Pagina como Espacio Artístico, Catalogo de la exposición libros de artista, Madrid, 1982, p.6

podiera de cierta manera no ser un antecedente, es decir, que en esos momentos la realización de estas expresiones no tenían esa finalidad, ni siquiera de forma utilitaria, mucho menos artística. Para otros autores el origen se encuentra en el arte futurista y alguno más menciona que el inicio de estos de manera más consistente se desarrolla, como ya veíamos, en la obra de Duchamp de lo cual hablaremos más adelante.

Ahora bien se supone que el termino alternativo según Marín se refiere a que siempre existen más opciones o posibilidades y hay que buscarlas para salir del gris – aburrimiento que imprime la formalidad. La capacidad intelectual, estética, teórica no necesariamente debe canalizarse en las vías formales. Dice también que los libre-libros o alternativos permiten una autonomía expresiva. Pueden organizarse en lo realizado por:

- a) autores artistas visuales En a) caben las variantes de lo que se realiza en esos lenguajes.
- b) autores no artistas visuales 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.

“De la mitad de este siglo para aquí lo que llamamos “en la actualidad”, encontramos una gran variedad de ejemplos, advertimos la pluralidad y la diseminación de los discursos así como la relatividad más absoluta en este sentido: un rollo o una cajita pueden parecer los ejemplos modernos, los libre-libros más avanzados y originales. Sin embargo, éstos surgieron al inicio de la marcha de la humanidad y fueron dizque mejorándose, hasta convertirse en libros formales, perfectos, casi no tocados por la mano del hombre. Posteriormente se buscó la libertad en la expresión de los más diversos fines. Como las mareas que crean sus movimientos de flujo y reflujo, el hombre crea sus sistemas rígidos y sus libertades.”³⁸

Hacer libre-libros o libros, así como libre-catálogos o catálogos es externar necesidades. Mientras así sea, perdurará su validez. (Figura65)

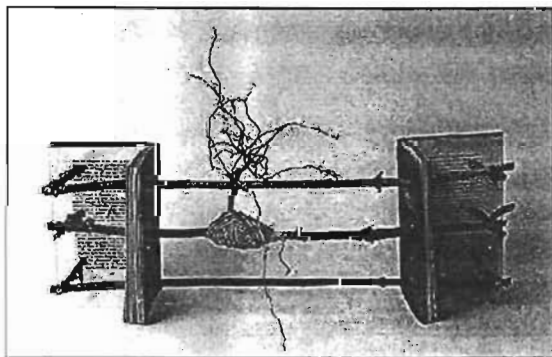


Figura 65

³⁸ KARTOFEL, Graciela, MARÍN, Javier, Ediciones de y en Artes Visuales, México, UNAM, 1992, p.53

Partiendo de este primer acercamiento a una definición es imprescindible mencionar la dificultad que existe para clasificar los libros alternativos, éste es un obstáculo frecuente al cual se enfrenta el teórico del arte que pretende establecer una jerarquía dentro de este nuevo arte. Sin embargo, se pueden mencionar ciertas características de las publicaciones que las distinguen de las tradicionales, como las siguientes:

- a) El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro.
- b) El libro de artista puede llevar o no un texto, (el texto en el caso de que lo lleve, sólo será un eslabón más en la cadena de producción del libro).
- c) El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.
- d) El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.
- e) El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo pretenda.
- f) El lector es involucrado, es llevado a participar del libro como una experiencia, que va de los aspectos táctiles, los visuales, hasta el color, el contenido, etc.
- g) Se puede decir que el libro de artista o libro alternativo es aquel que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos.

Cabe mencionar que debido al espíritu cambiante del libro de artista, estas características pueden modificarse

El escritor y poeta mexicano Ulises Carrión considerado el gran impulsor del libro de artista, radicado en Holanda desde 1970, abrió una librería THE OTHER BOOKS and SO, la cual ofreció libros de artista, libros objeto, libros alternativos. (Figura 66 y 67) De tal suerte que escribió en 1974 un texto que se publicó al año siguiente en la revista Plural del periódico Excelsior, llamado *El Nuevo Arte De Hacer Libros*, del que sería lamentable no poner de la A a la Z los puntos más destacados, porque a mi parecer es la definición más contundente que existe sobre el libro:

- a. Un libro es una secuencia de espacios percibidos en momentos diferentes.
- b. Un libro no es un estuche de palabras.
- c. Un escritor no escribe libros sino textos.
- d. El libro es una secuencia de espacio – tiempo y es autónomo.
- e. En el arte viejo el escritor escribe textos, en el arte nuevo el escritor hace libros.
- f. En el arte viejo todas las páginas son iguales, en el arte nuevo cada página es diferente creada como un elemento individual de una estructura.
- g. En el arte viejo la poesía utiliza el espacio vergonzosamente, en el arte nuevo la poesía visual utiliza el espacio concreto, real, físico - la página.
- h. El libro como una secuencia de espacio – tiempo autónomo ofrece una alternativa a todos los géneros literarios.

- i. El espacio impone sus propias leyes a la comunicación, la palabra impresa está presa en la materia del libro.
- j. En el arte viejo supone que la palabra está impresa en un espacio ideal, el arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia e intercambio.
- k. No habrá nueva literatura, habrá, tal vez, nuevas maneras de comunicar.
- l. El lenguaje transmite ideas, o sea, imágenes mentales.
- m. En el arte viejo todas las palabras son portadoras de la intención del autor .
- n. En el arte viejo el lenguaje es intencional o utilitario, en el arte nuevo es radicalmente diferente al cotidiano, desatiende la utilidad, se investiga así mismo para dar forma a secuencias de espacios temporales.
- o. El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las paginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir.
- p. Nadie ni nada existe aisladamente: todo es un elemento de una estructura, toda estructura es a su vez elemento de otra estructura, todo lo que existe son estructuras.
- q. En el arte viejo las palabras transmiten la intención del autor, el arte nuevo no transmiten ninguna.
- r. El plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo.
- s. En el arte viejo se escoge entre los géneros literarios aquel que mejor sirva a la intención del autor, el arte nuevo se usa cualquier género ya que el autor no tiene la intención de poner a prueba la capacidad del lenguaje, puede ser lo mismo una novela, que un soneto, chistes, cartas de amor o boletines meteorológicos.
- t. Para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario, para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.
- u. En el arte viejo uno puede leer creyendo entender y estar equivocado, en el arte nuevo solo puede leerse si se entiende.
- v. En el arte viejo todos los libros se leen de la misma forma, en el arte nuevo cada libro requiere una lectura diferente.
- w. En el arte viejo para entender y apreciar un libro es necesario leerlo enteramente, en el arte nuevo la lectura puede cesar en el momento que se ha comprendido la estructura total del libro.
- x. En el arte viejo ignora la lectura, en el arte nuevo se crean condiciones específicas de lectura.
- y. Lo más lejos que ha llegado el arte viejo es a pensar en los lectores, el arte nuevo no discrimina a lectores, ni trata de arrebatárle público a la televisión, además que para poder entenderlo no es necesario haber cursado cinco años en la facultad de filosofía y letras, los libros de arte nuevo no necesitan para ser apreciados sentimental y /o intelectualmente que el lector este inmerso en política, Psicología, amor, etc.
- z. El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos.³⁹

³⁹ BENITEZ, Issa María, CARRIÓN, Ulises, HELLION, Martha, *et. al.*, Libros de Artista, España, TURNER, 2003, T. I, p. 310-323



Figura 66



Figura 67

Para completar aun más los puntos de vista, mencionare la opinión de Bárbara Tannenbaum (Figura 68) que al referirse a los libros alternativos explicaba que:

*"estaban hechos con letras o imágenes pero en su mayoría por ambas cosas, los materiales eran normalmente sencillos, baratos y por lo tanto regularmente efímeros en contraste con lujosas encuadernaciones más caras, esmeradas y duraderas. Con una gama de contenidos que van de lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso".*⁴⁰

El artista y profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, Dr. Daniel Manzano (Figura 69), se refiere al libro alternativo como: *"una nueva forma de arte al servicio de la creación plástica"*.⁴¹ Y comenta que el ser humano en su constante búsqueda por expresarse y comunicarse con sus semejantes, encuentra a través de la investigación y experimentación otros horizontes, que aunque parten de principios tradicionales éste los modifica de acuerdo a sus necesidades, logrando así nuevas posibilidades creativas como por ejemplo: El Libro Alternativo (de artista, objeto, híbrido, ilustrado o transitable). De ahí que artistas, editores y galeristas entre otros interesados en este campo, se estén replanteando las funciones que este tipo de producción artístico-visual, puede o debe tener. Cabe mencionar que bajo el título genérico de libros "alternativos"; "los otros libros", "propositivos", o "no libros", se encuentran inagotables posibilidades plásticas, con o sin texto, que pueden abordar temas: políticos, económicos, sociales, psicológicos, religiosos, eróticos y todos aquellos que la mente pueda recrear de acuerdo a la experiencia existencial del individuo con el universo que lo rodea.

⁴⁰ TANNENBAUM, Bárbara, El Medio es solo una parte, pero una parte importantísima del Mensaje, Catálogo de la exposición libros de artista, Madrid, 1982, p.18

⁴¹ MANZANO, Daniel, Ver y Tocar, Catálogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p.12

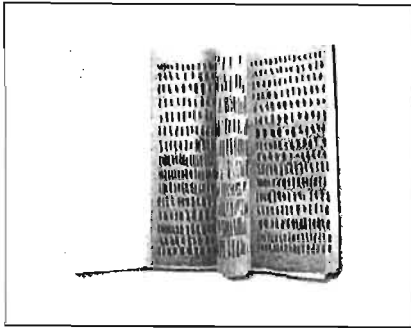


Figura 68

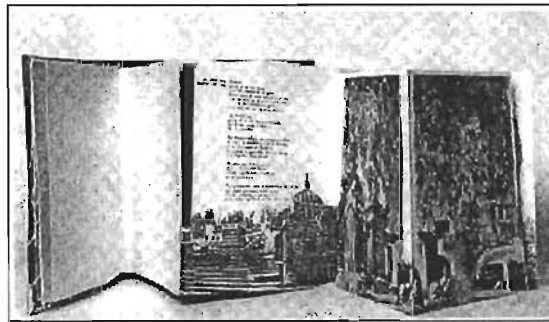


Figura 69

Sobre este tema puede surgir la pregunta, ¿qué diferencias existen entre el libro alternativo y el tradicional?, y la respuesta es todas, ya que el libro tradicional como lo conocemos actualmente, es el resultado de algunas simplificaciones que ha sufrido desde sus inicios (muchos siglos nos separan desde su invención como contenedor de ideas o experiencias cotidianas del ser humano).

El libro tradicional por lo regular, es el más común, se ciñe al contenido y no se plantea como una unidad, contiene páginas que le son ajenas y por lo regular la estructura interior no tiene ningún contacto o relación con la estructura exterior (la ilustración o el diseño de las portadas no dejan de ser solo eso para la mercadotecnia), y esta estructura seguramente contendrá un principio, un medio o mitad y un final. Además el convencionalismo occidental exige que un libro sea leído de izquierda a derecha, que esté encuadernado a la izquierda, que se abra hacia el mismo lado, y que en la parte frontal vaya indicado el título, autor y algún otro dato significativo. El principio de este tipo de libros debe estar en la parte frontal y el termino en el reverso. Imaginemos, por ejemplo un libro y, a la memoria visual viene sin duda alguna, una serie de hojas encuadernadas juntas, pegadas o unidas a lo largo de un borde o lomo. Este es podemos decir el formato más común y corriente en la actualidad del libro que se conoce en el mundo occidental.

Por otra parte los libros alternativos o "los otros libros" se plantean como una necesidad de transformar una realidad impuesta por la costumbre, presentándose como un campo ilimitado y fértil para alojar ideas, que pueden o no estar circunscritas a las reglas de redacción, estructurales, tipográficas, onomatopéyicas, lingüísticas y hasta ortográficas. Es un producto artístico en sí, concebido especialmente en forma de libro, que puede ser visual, verbal o si se desea visual-verbal y, en pocas excepciones, es todo de una sola pieza, por lo regular es un trabajo seriado o con una serie de ideas y/o imágenes estrechamente relacionadas. En el nuevo arte de hacer libros se encuentra la posibilidad de liberar la creatividad y porque no la ocurrencia lúdica. Hacer libros es abrir un abanico de posibilidades dentro del quehacer artístico-visual.

Joan Llavèria i Arasa Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia comenta que:

*“El libro de artista es lugar de fronteras donde hibridan las partes para conformar un todo poético singular. Es un espacio-objeto donde se engendra en sabio equilibrio, una especie de objeto artístico. Allí se condensa la emoción contenida y ponderada de la arquitectura (en cuanto que es un espacio-lugar que se construye y se habita por las formas expresivas que contienen sus páginas), la dinámica procesual de la escultura, la inmediatez conceptual del dibujo y la sensualidad evocadora de la pintura. En sus entrañas circulan y se metabolizan todas las disciplinas artísticas. Quizás en esto resida la fascinación y la proximidad con que lo experimentan todos los artistas. Ciertamente que su complejidad procedimental requiere de la ayuda externa, busca el acoplamiento, la complementariedad, el trabajo en conjunción. Esta es otra de las peculiaridades que posibilita el libro de artista. El libro de artista, en tanto que objeto contiene la forma, la expresión de una proposición a través de vectores significantes. El libro es objeto trabajado, forjado cual forma escultórica; es un proceso que define un proyecto de amplia complejidad en la que a la estructura narrativa de un conjunto expresivo hay que situarlo en un espacio material con sentido en sí mismo. Esto es, la proporción en cuanto magnitud de dimensión y peso, el grosor de hojas del papel de las tapas del conjunto libro y todo ello, al mismo tiempo, en su cualidad matérica significativa y en la expresión de la acción que las transita. El libro-objeto-artístico hay que situarlo en la dimensión real de la presencia, que acompaña solidaria e indisoluble al contenido. El libro es la resultante de la medida, de los ingredientes narrativos y retóricos, de la estructura, del peso. En definitiva una proposición sensible de la complejidad sutil que encierra el conocimiento expresivo del artista”.*⁴²

José Manuel Guillén Vicedecano de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia hace referencia al libro alternativo como: *“obra realizada y concebida por el propio artista, utilizando como soporte expresivo la forma y estructura del libro, reuniendo sus características y funciones, pero convirtiéndolo en un espacio de gran versatilidad, que puede tener al mismo tiempo un carácter interdisciplinar, donde se pueden reunir el grabado, el diseño, la pintura o la escultura, y que ofrece muchas formas de interpretarlo, desde el libro de artista al libro transitable, con clasificaciones que terminarían donde acabe la creatividad de su autor”.*⁴³

En cuanto a los nombres utilizados para denominar al Libro Alternativo como ya lo veíamos, Ulises Carrión lo llamó el nuevo arte de hacer libros o los nuevos libros, Manuel Marín los llama los libre libros, Raúl Renan los llama los otros libros, Anne Rosenthal los denomina libros únicos, Bárbara Tannenbaum decía que eran libros de artista hechos por artistas.

⁴² LLAVERIA, Joan, Poética, Catalogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p.6

⁴³ GUILLÉN, José Manuel, Los Otros Libros, Catalogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p. 11

En resumen, la desvalorización de lo que es estético ha llevado al artista a tratar de encontrar beneficio en el contenido y la significación, a su vez a llevado al artista al encuentro del libro de artista, lo cual nos expone al hecho de colocar la palabra escrita en función o como un elemento mas de la plástica, dando como resultado nuevas formas de libro, de paginas y de experiencias tipográficas. El libro de artista lo concibe el autor es decir que desde que es un proyecto, hasta su conclusión el artista es quien hace el trabajo de escritor, editor, impresor, etc. El artista también escoge los medios en que realizará su libro y los temas que contendrá la obra. Para dejar en claro por ultima vez, el libro de artista es en si mismo una obra y no el medio de difusión de una obra, no es el vehículo de transmisión de un contenido: es una forma de libro ligada a la expresión y al significado realizada en su totalidad por el artista. (Figura 70, 71, 72 y 73)



Figura 70

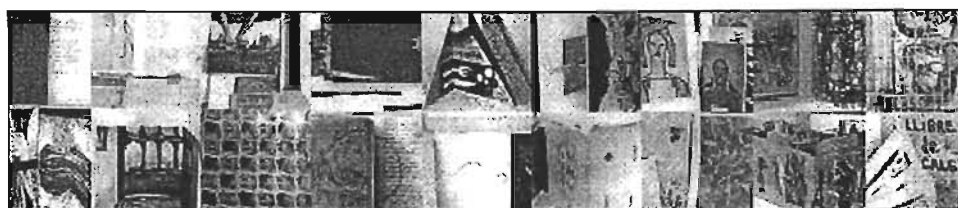


Figura 71

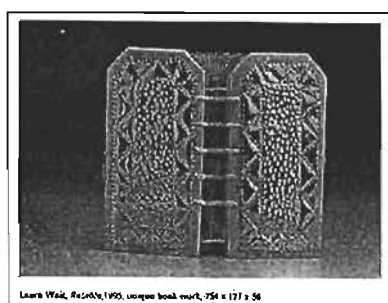


Figura 72

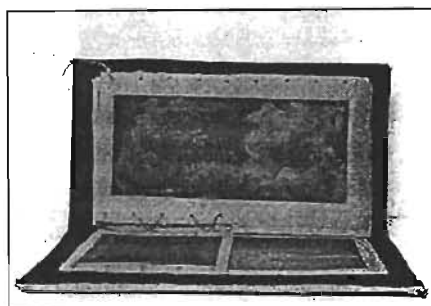


Figura 73

2.2.1 Clasificación de los Libros Alternativos

Después de conocer de manera breve lo que se acepta en torno al libro alternativo, es un poco más fácil ultimar que el libro alternativo, no se queda solo en una estricta forma de presentación del libro, tratando plásticamente sus contenidos y los marcos que le son propios, sino que, superando estéticamente sus convenciones, lo convierten en obra de arte. Los retos técnicos y los desafíos conceptuales que nos ofrecen procesos creativos como los asociados al libro alternativo:

*“nos permiten enfrentarnos a cuestiones interesantes como la consideración de la imagen desprendida del corsé descriptivo de la ilustración, y su determinante tributo a la entidad que un objeto de estas características conquista como forma autónoma de lenguaje visual”.*⁴⁴

También el empleo experimental de procedimientos de escultura, pintura, estampa entre otros, tanto ortodoxos como alternativos y la reivindicación artística de lo manual frente a la engañosa fascinación de las nuevas tecnologías, son otros asuntos interesantes que necesariamente se plantean, y que, junto con otros muchos que surgen de la construcción de estos objetos, son temas absolutamente subyugantes desde la perspectiva de intereses formativos y que dan como resultado la materialización de esa *“nueva forma de literatura visual”*⁴⁵, que reafirma el convencimiento de la riqueza creativa que provoca el libro alternativo y de las posibilidades expresivas que ofrece.

De este modo las imágenes mentales podemos verlas como una realidad, en formatos diversos y a veces caprichosos o muy elaborados, entiéndase también que no solo en el formato está el concepto de hacer un libro alternativo, con varios colores o a una sola tinta, tipografía y pastas que se integran tanto al interior como al exterior de un libro. Este tipo de libros, los alternativos, procuran ser distintos a los miembros de su misma especie, por lo regular sus señas anárquicas principian con la fuerza que los genera. La cotidianeidad circunstancial se presenta como una nueva poesía visual y los fragmentos separados y dispersos de una obra literaria sin género se convierten en una visión personal de un paisaje traducido.

Tomando en cuenta todas estas características y al imaginar la enorme gama de posibilidades que resultan de la mezcla de cada una de ella, se hace necesario o conveniente definir en la medida de lo posible los diferentes tipos de libros alternativos que existen:

⁴⁴ PLASENCIA, Carlos, Libro Alternativo, Catalogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p. 7

⁴⁵ MANZANO, Daniel, Ver y Tocar, Catalogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p.12

Libro objeto: son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo, el cual pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica pictórica. Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro. Por ser el libro-objeto la obra de un "artista" suele suceder que se le coloque la etiqueta de "libro de artista" (y esto desde la exposición de la sexta Documenta). Es por eso que esta inclusión o más bien esta aproximación, no son concebibles más que en la medida en que se subrayen algunas diferencias esenciales entre dos concepciones y dos utilizaciones sensiblemente distintas del libro.

Antes que nada, cabe señalar que el término "libro objeto" en sí, 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, por Georges Hugnet para los libros de sus amigos, que así transformados, bautizó con el nombre de "libros-objeto". De ésta misma corriente pueden considerarse, por poner un ejemplo, los libros-objeto editados por Soleil noir (Sol Negro). Estos en la mayor parte de los casos, son fruto del encuentro entre el escritor -que provee el texto, en algunas ocasiones impreso sobre papel artesanal- y un artista que crea una envoltura-escultura para el libro. Es la colaboración entre un escritor y un artista, así como el carácter precioso de estos volúmenes aproximan el libro-objeto al libro ilustrado, sin la nostalgia que envuelve a este último, ya que el material utilizado a pesar de ser lujosamente tratado, es en general moderno: acrílico, aluminio, poliestireno, etc.

La segunda corriente, de origen más reciente y que tan solo nos interesa desde un punto de vista de su posible cercanía con el libro de artista, se inspira más bien las cajas de objetos de los Fluxus, las técnicas de collage del Arte Pop, de las acumulaciones del Nuevo Realismo o del uso que hace el Arte Povera de los materiales de recuperación. El libro es considerado aquí, como un objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria. Los primeros libros-objeto de este tipo *Quelques m et cm de sparadrap* (Algunos m y cm de esparadrapo) de Erick Dietman, 1963, y *Perse-Bete* (Piensa-Animal) de Marcel Broodthaers, 1963-1964) provienen de un libro impreso, uno cualquiera para el primero y un estudio de sus propios poemas, para el segundo mismos que fueron despojados de su función de libro, es decir la de ser leídos: uno por presentarse envuelto de esparadrapo y el otro aprisionado dentro de una bola de tierra. Para Broodthaers, hasta entonces librero y poeta, este gesto tenía el valor de manifiesto y significaba su renuncia a la literatura para volverse "artista".

En efecto, como su nombre lo indica el libro-objeto acentúa la dimensión de objeto antes que la de libro como ya se mencionaba, es decir sobre la realidad sensible del material (en general cualquiera otra que el papel) en detrimento del contenido informativo. El libro pierde entonces dentro de esta dinámica, su función de comunicación en provecho de su manifestación escultural o pictórica. La comparación de las dos versiones del *Daily Mirror* de Dieter Rot es, desde este punto de vista esclarecedora. La versión "libro-objeto, de tiraje limitado, pone en evidencia la encuadernación hecha en cartón ondulado pintado en amarillo vivo en

cuyo espesor se encuentra incrustado, sobre cada lado, un micro-libro de alrededor de trescientas páginas, realizado a partir de fragmentos originales del *Daily Mirror* (2cm X 2cm). La versión "libro de artista" es la simple reproducción agrandada de esta miniatura. Que esta última ya esté presente sobre la encuadernación en cartón tiene poca importancia, ya que es precisamente propio del libro-objeto, el ofrecerse en su totalidad en su apariencia exterior que lo define como objeto, en lugar de como libro.

Este privilegio otorgado por el libro-objeto a la experiencia táctil sobre la lectura va a la par, del lado del creador, con la prioridad dejada a la manipulación en detrimento del concepto o del contenido, lo que Max Sauze piensa acerca de su propio trabajo lo resume así: *"El hacer engloba mi idea, mi placer, mi pensamiento, después viene la reflexión"*. Una concepción tal, de la creación pone el acento sobre la seducción sensible del libro-objeto, lo que lo aleja de igual manera de los valores propios del libro de artista, el cual reclama por el contrario, una lectura efectiva y un trabajo de comprensión e interpretación. Sin embargo, este gusto por el bricolaje inventivo, poco cuidadoso del "objeto bello" y de los materiales suntuosos, permite legítimamente aproximar los libros de artista de esos libros-objeto, nacidos además, en los mismos años, acercamiento que no está fundado en la naturaleza de las obras, entre ellas muy distintas, como ya hemos insistido, sino sobre el reconocimiento de un horizonte cultural e intelectual común que debemos situar del lado de este recelo cultivado por los movimientos vanguardistas hacia la "literatura" y el refinamiento esteta. Es debido a que al mismo tiempo que se afirmaba la superioridad de la invención manual y que se llevaba al libro hacia el objeto único, que el libro-objeto no restaura a su alrededor esta "aura" que describe Walter Benjamin como: *"el aquí y el ahora del original"*. Es realizando ésta asociación paradójica entre la creación de una obra única (en la mayoría de las veces) y el abandono de su valor artístico, como el libro-objeto aporta al fenómeno del libro de artista una contribución interesante en la medida en que ésta obliga a relativizar la oposición, a veces sumaria entre lo Uno y lo Múltiple. (Figura 74,75, y 76)

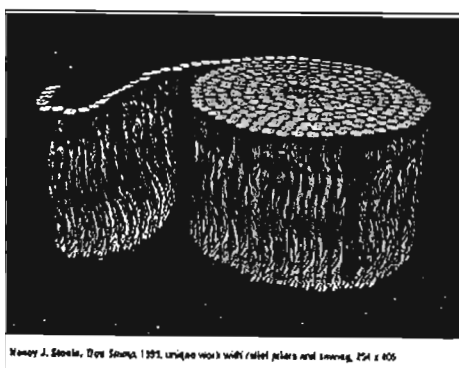


Figura 74



Figura 75

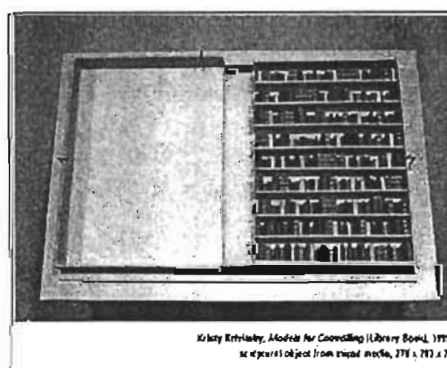


Figura 76

Libro de artista: al contrario del libro ilustrado, en este caso, es el artista quién escribe los textos, que por otro lado, deberán de guardar una estrecha relación con las imágenes, mismas que pueden ser resultado de la utilización de un sin número de medios, (gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etc). Este es un libro concebido, hecho, realizado y manufacturado en toda la extensión de la palabra por el autor. De este modo podemos afirmar que la preposición "De" no es un mero convencionalismo lingüístico, sino una afirmación categórica. Los libros de artista son obras de arte visual y su principal característica es la de experimentar. En él se yuxtaponen imágenes, textos o palabras alejándose de los convencionalismos a los que se ha sujetado por siglos. Los artistas por medio del libro se encargan de romper con la relación monótona del libro tradicional, imitándola y parodiándola con el fin de crear una nueva forma de lectura de imágenes y visualización de textos. En la actualidad podemos encontrar diversos ejemplos de libros de artista. El autor de un libro de artista maneja a su antojo determinadas imágenes de su memoria visual, que desea comunicar al mundo o a una persona determinada y es precisamente esto, lo que el libro tradicional no puede hacer, ya que este no alcanzaría para contener toda esa capacidad inventiva de sentimientos y motivaciones que dan origen a las imágenes. De este modo podemos decir que los signos lingüísticos establecidos no alcanzan para expresar en toda su amplitud, todo el universo de ideas que pasan por la mente del artista cuando realiza una imagen, por eso la necesidad de adecuar o modificar otros canales de comunicación, transformando los signos, cortando, marchando, rayando o escribiendo con una palabra todo lo que se quiere decir, con el fin de transformar un espacio determinado y reinventarlo. (Figura 77 y 78)

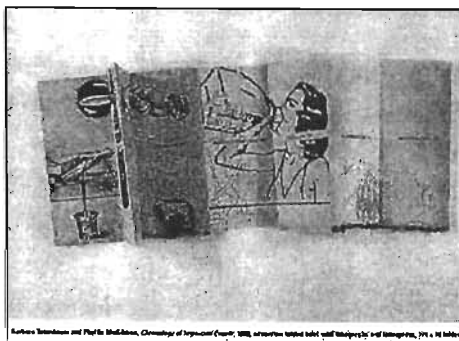


Figura 77

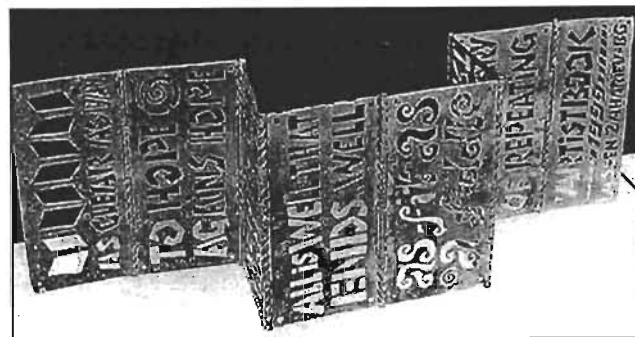


Figura 78

Libro ilustrado: es una resultado del trabajo del escritor en conjunto con el grabador, tiene a menudo un formato imponente y se presenta como un trabajo precioso, lujoso impreso en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada, y muy cuidadosa. Tiene un tiraje necesariamente limitado ya que tiene un alto costo de producción, y esta destinado a un público que aunque es exigente, también es escaso.

Si bien en la producción de los libros ilustrados se emplean materiales de alta calidad, esa no es una característica inseparable de la definición de libro ilustrado, ya que también se han producido libros de este tipo con papeles de baja calidad, papeles de deshecho, reciclados, etc, lo cual no le quita mérito, ni modifica el valor de la obra. (Figura 79 y 80)

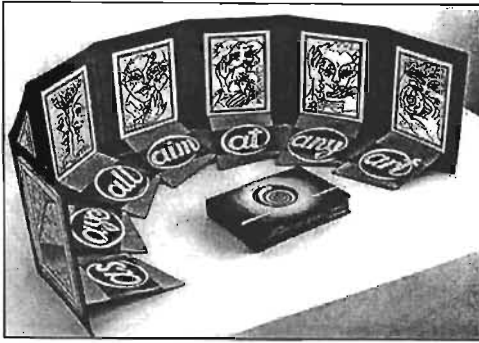


Figura 79



Figura 80

Libro transitable: se denomina así a aquellos libros que por su tamaño permiten el tránsito del espectador a través del libro que por lo general se expone en lugares abiertos, como arte urbano. Aunque también cabe señalar que guarda una estrecha relación con el libro objeto. (Figura 81 y 82)

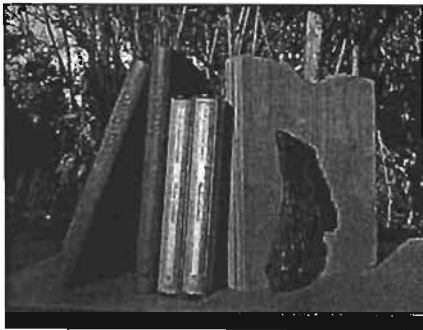


Figura 81



Figura 82

Libro híbrido: se llama así a aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las cuatro categorías anteriores, es decir, que reúnen características de los libros de artista, ilustrado, transitable y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente. Se considera que, ya que los cinco tipos de libros son realizados por artistas, entonces todos y cada uno de ellos debe de ser un libro de artista en sí mismo, aunque posteriormente se encuentren algunas diferencias que les confieren a cada uno un carácter de individualidad. (Figura 83 y 84)



Figura 83



Figura 84

2.2.2 El libro alternativo como una secuencia de espacio – tiempo

“Un cuadro es una estructura de un espacio o una estructura que a inventado el artista para poder inventar el espacio”.
López Chuhurra

Para desarrollar este punto es indispensable referirnos a quien creo el concepto espacio tiempo para el libro alternativo. Luego entonces es imperativo señalar que el contacto establecido por Ulises Carrión con los artistas en el In-Out Center provocó que abandonara la creación literaria a la manera tradicional e incorporara en ella lo visual como una forma diferente de atacar no sólo el fenómeno de lo literario, sino también de las estructuras subyacentes en lo social.

Para él la página de un libro no sólo está compuesta por palabras que generan una historia, sino también por espacio que las separa, por márgenes, por párrafos, por columnas... Empieza entonces a crear libros en donde todos los elementos que constituyen una plana son igualmente importantes y otorgan significados. Y a partir de este momento define de la siguiente forma esa relación:

- Un libro es una secuencia de espacios.
- Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente un libro es también una secuencia de momentos.
- Un texto literario (prosa) contenido en un libro ignora el hecho de que el libro es una secuencia autónoma espacio-tiempo
- El lenguaje escrito es una secuencia de signos que se expanden en el espacio; la lectura de los cuales sucede en el tiempo.
- Un libro es una secuencia de espacio-tiempo.
- Hacer un libro es actualizar su propio ideal secuencia espacio-tiempo por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, ya sean verbales o de los otros.
- Versos acabados a medio camino de la página, versos que tienen un más amplio o estrecho margen, versos separados de los siguientes por una más o menos pequeño espacio. Todo esto es una explotación del espacio.
- Esto no quiere decir que un texto es poesía porque emplea el espacio de una u otra manera, pero sí que la utilización del espacio es una característica de la poesía escrita.
- El espacio es la música de la poesía no cantada.
- La introducción del espacio en la poesía (o mejor dicho, de la poesía en el espacio) es un gran acontecimiento de consecuencia literarias incalculables.
- La poesía del arte viejo emplea el espacio, si bien de una forma tímida.

- Esta poesía establece una comunicación inter-subjetiva. La comunicación inter-subjetiva sucede en un espacio abstracto, ideal, impalpable.
- En el nuevo arte (en el cual la poesía concreta es solo un ejemplo) la comunicación es aún Inter. subjetiva, pero tiene lugar en un espacio concreto, real, físico, la página.
- Un libro es un volumen en el espacio.
- Los libros, vistos como secuencias autónomas espacio-tiempo, ofrecen una alternativa a todos los géneros literarios existentes.
- El espacio existe fuera de la subjetividad.
- Si dos temas comunican en el espacio, entonces el espacio es un elemento de esta comunicación. El espacio modifica esta comunicación. El espacio impone sus propias leyes en esta comunicación.
- Las palabras impresas están aprisionadas en el tema del libro.
- ¿Qué es más significativo: el libro o el texto que contiene?
¿Qué es primero: el huevo o la gallina?
- El viejo arte asume que las palabras impresas están situadas en un espacio ideal.
- La manifestación objetiva del lenguaje puede ser experimentada en un momento y espacio aislado, la página; o bien, en una secuencia de espacios y momentos, el "libro". El lenguaje del nuevo arte es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo.⁴⁶

Lo anterior entonces replantea el concepto de libro como un todo único y lo convierte en una secuencia espacio-temporal. Estos libros se pueden observar desde formas muy simples, hasta otros notablemente complejos y confusos, aunque en algunos, está solamente el concepto de "Hacer un libro", en el "Hacer" está la diferencia del que solamente escribe textos. En este tipo de libros, el artista busca lo inesperado, el asombro, así como lo imposible y lo posible, por lo regular las páginas son diferentes y son creadas como elemento individual de una estructura, el libro, en la que seguramente tiene una función definida que cumplir. Si hablamos de las paginas podemos referirnos a la idea de que cada pagina nos remite a un momento o tiempo y estos momentos están determinados por una serie de espacios dados en la construcción del libro, o lo que sería su estructura, pero a su vez cada pagina contiene su propia estructura de espacio en la cual están ordenados los factores que establecen los tiempos en los que esta determinado su contenido.

Así podemos apreciar como el productor de libros de artista sabe que cada hoja o página es una secuencia de espacios y momentos aislados que se ven reformados en la cohesión o desunión por la estructura total establecida por el

⁴⁶ BENITEZ, Issa Marla, CARRIÓN, Ulises, HELLION, Martha, *et. al.*, *op. cit.*; p. 310-3 23

autor. Es por eso que aunque aparentemente la estructura refleje una forma determinada de una estructura del libro ya conocida, esta por el contenido y el concepto de libro que el artista maneja, no puede ser abordado de la misma forma que un libro tradicional. Cada libro así elaborado requiere indudablemente de una lectura diferente, el ritmo puede cambiar, apresurarse, precipitarse, así como también puede darse el caso de que no sea necesario leer el libro completamente, ya que una sola página de cualquier parte puede dejar satisfecho al espectador. Tampoco hay reglas establecidas para su lectura.

Ahora bien, si hablamos del espacio es conveniente expresar diferentes puntos de vista de varios autores de distintas disciplinas, que menciona López Chuhurra en su libro *Estética de los Elementos Plásticos*, para que esto nos amplíe el panorama acerca de este concepto:

- Patrizzi decía que el espacio es la base de toda existencia.
- Para Pitágoras el espacio se confundía con la materia.
- La materia es la encargada de crear el espacio según Chuhurra.
- Para Pierre Francastel el espacio es la experiencia misma del hombre.
- Según Langer tela y colores no están en el espacio pictórico, están en el espacio de la habitación donde estaban antes.
- Según Pierre Francastel el espacio no es una realidad en si.
- Chuhurra plantea que todos estamos acostumbrados a llamar espacio al ámbito donde están y viven los seres creados.
- A sí mismo Chuhurra dice que un físico procura vivir el espacio inmerso en su propia materia, mientras que un artista trata de modificar su apariencia.
- Cuando Kant habla de dos formas de intuición se refiere al espacio y al tiempo.
- Según Chuhurra nadie duda que el espacio es un ente por lo tanto nadie duda de su existencia. También menciona que un cuadro es una estructura de un espacio o una estructura que a inventado el artista para poder inventar el espacio y dice que el espacio puede presentar dos alternativas: el espacio escenográfico y el espacio plástico; el primero construido a la manera del espacio real de la naturaleza y el segundo también llamado virtual, tal vez de forma incorrecta porque todo espacio virtual es no real.
- La manifestación del espacio no se puede separar de los cuerpos decía Einstein.
- Chuhurra dice que la culminación del arte pictórico del siglo XX está representada por Plock y Mondrian, el primero personifico la experiencia polisensorial y el segundo la bidimensionalidad, evidenciando que los dos artistas encaran el problema de crear un espacio sin lugar y tiempo.⁴⁷

⁴⁷ LOPEZ, Chuhurra, Osvaldo, *Estética de los elementos Plásticos*, España, Labor, 1970, p.61-88

2.3 Antecedentes del Libro Alternativo

Antes de dar comienzo a la historia de la página, como espacio artístico, desde 1909 hasta el presente, es necesario retomar la explicación que se dio puntos atrás sobre la distinción que existe entre libros-obras de arte y libros de artistas o alternativos y para ello volver a su vez a plantear de manera más detallada el ejemplo mencionado a manera de cita textual en las características del libro alternativo. A si pues, George Braziller editor de libros artísticos y monográficos escritos por ilustres autores, como por ejemplo, una monografía definitiva sobre Red Grooms, que lleva el título *Red Grooms and Rucks Manhattan*, por Judd Tully. En contraste, Marcel Duchamp, auto publicó en 1934 un libro (en realidad una caja) bajo el seudónimo de *Rose Selavy*, titulado *La marieé mise a nu par ses celibataires, meme*, en una edición de 300 ejemplares. La diferencia entre estas dos obras estriba en que *Rucks Manhattan*, es sobre una obra de arte, mientras que *La marieé* constituye una de éstas.

La caja verde, conforme se la conoce, esta compuesta de, aproximadamente, de 100 "paginas" piezas de papel sin, encuadernar producidas para que parezcan exactamente como las notas de Duchamp para "El gran cristal", justamente en la forma que el las escribió (o las hallo) en reversos de sobres, torcidos de papel pergamino, papel de gráficos, fotografías y partituras musicales, diagramas; es decir en cualquier material que paso por la vida de Duchamp en el proceso de crear esta obra de arte. El resultante es una obra de arte, en realidad, un "libro" o una "escultura". El Museo de Arte Moderno de Nueva York, posee una de estas cajas en su Departamento de pintura y escultura, mientras que la Biblioteca Ryerton del Instituto de Arte de Chicago guarda una en su serie de libros raros. Sin embargo, si la caja verde está definida como una obra de arte auto publicada, un libro de artista publicado bajo un nombra de prensa imaginario, se une a un campo que ha venido brotando desde que los futuristas dieron a conocer su Manifiesto en la primera pagina de Le Figaro, el año 1909. Después de ésta fecha ha habido diversas manifestaciones, porque la pagina es un legitimo, espacio artístico que el texto puede ir encarnando como arte, donde la obra de arte publicada que es tan válida como objeto singular y así fueron surgiendo en la conciencia del mundo artístico europeo. (Figura 85 y 86)

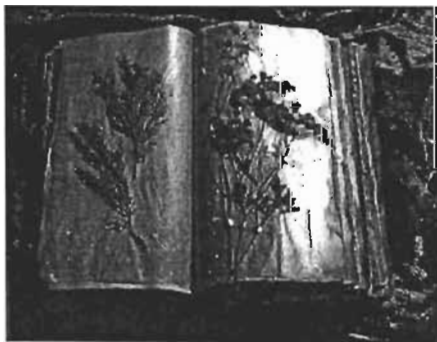


Figura 85



Figura 86

2.3.1 Antecedentes del Libro Alternativo en el Extranjero

La página ha sido utilizada por no pocos individuos y grupos de artistas como un lugar en el cual exhibir su trabajo. Artistas medievales ilustraban la página de tal manera, que texto e ilustración eran igual en importancia. William Blake coloreaba a mano sus grabados de poemas con ilustraciones. Sin embargo, el foco de esta exposición del libro está en los artistas que empleaban métodos de impresión modernos para producir su obra en forma múltiple, haciendo así "barata" la obra de arte en relación con todas las formas anteriores del libro y de la página.

Los futuristas, dadaístas, constructivistas, vorticistas, surrealistas y artistas que eludían estos grupos, utilizaban la página como espacio artístico mientras que los cronistas de arte ignoraban la actividad de aquellos, indudablemente a causa de que los mismos artistas insistían en que este arte no tenía calidad de precio, no iba destinado a ser sepultado en museos; era una alternativa de Bellas Artes.

Estudiemos el Manifiesto Futurista: si bien esta pieza de arte consistía totalmente en palabras, Marinetti utilizó la página como espacio artístico por primera vez. Sin embargo, el Manifiesto Futurista no tiene la apariencia de una imitación (más bien frustrada) de arte; ofrece el aspecto de cualquier otro artículo en un periódico. Este subterfugio es precisamente por lo que Marinetti tuvo tanto éxito al distribuir por Europa su arte conceptual. El mismo Marinetti no se daba cuenta dónde sus ideas llevarían la página como espacio artístico en potencia; pero, debido a que difundió las mismas por medio de un periódico, dio el primer paso para hacer accesible el arte a un público de masas, rompiendo con el ghetto rarificado en el que las bellas artes venían siendo aprisionadas durante centenares de años.

Los futuristas rusos comenzaron a practicar la tipografía y diseño de libros futuristas antes de que los artistas italianos pudieran llevar a efecto sus ideas en su trabajo, inspirados por lo que habían leído en el periódico. El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para hacer conocer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos. El día 8 de julio de 1910, Marinetti y los futuristas repartieron 800,000 cuartillas que llevaban por título: "Contra la Venecia amante del pasado", lanzándolas desde la torre del campanario a las multitudes de venecianos congregados abajo. Esto suponía casi un millón de hojas de papel. El público se indignó todavía más cuando Marinetti pronunció su discurso a los venecianos, haciéndose eco de las opiniones expresadas en la cada octavilla y viéndose acompañado por fervientes protestas y exhibición de puños. Ello produjo una ruidosa refriega entre el futurista y el público, dando lugar al acontecimiento en conjunto a una rica publicidad para los artistas. No tardo mucho tiempo, para que los futuristas lanzarán su propia publicidad en forma de una revista, titulada *Lacerba*.

Conforme escribía Antonio Gramsci a Trotsky, "con anterioridad a la guerra, el futurismo gozaba de gran popularidad entre los obreros. En la época de numerosas manifestaciones futuristas en los teatros de ciudades italianas, los trabajadores se alzaban en favor de los futuristas contra los jóvenes, semiaristócratas y burgueses que les atacaban". Caso curioso, la revista *Lacerba* cuya tirada llegó a tener 20,000 ejemplares, "descubrió qué cuatro quintos de sus lectores eran obreros". La mencionada carta sugería cómo los futuristas lograban cierto éxito cegando hasta un auditorio no artístico, y que evidentemente lograron cambiar el aspecto del arte y la cultura en toda Europa y Rusia. Su reducido cortejo por aquel tiempo se limitaba a mantenerse en línea con sus propias ideas; si examinamos las cabeceras de *Lacerba*, publicadas en Florencia en 1913, y las comparamos con los números salidos a la luz en 1914 y 1915, podremos apreciar que la primera *Lacerba* tiene el tinte sospechoso de una revista literaria y que los futuristas no han sido todavía capaces de recibir su propio asesoramiento tipográfico. Sin embargo, las ideas literarias de Marinetti tales como "palabras en libertad", no tardarían mucho en tener impacto en la pintura futurista, coincidiendo con los *caligramas* de Apollinaire, publicados en 1914; aunque ambos acontecimientos se vieron precedidos por el poema de Stephane Mallarmé "Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar" (1897), algo de lo que deberán haber estado apercebidos tanto Apollinaire como Marinetti, en su calidad de estudiantes de Literatura.

Durante la glorificación de los futuristas, las innovaciones tipográficas fueron transmitiéndose rápidamente de un país a otro. Mientras que los futuristas italianos se encontraban ocupadísimo dictaminando cómo se suponía debía parecer el arte, los futuristas rusos se encontraban enardecidos por la lectura del primer manifiesto futurista y se dedicaban diligentemente a reinventarlo. En 1910 otro grupo de artistas y escritores publican una revista titulada "A trap for Judges" (Una trampa para jueces), impresa en el respaldo de páginas hechas con recortes de papel de adornar paredes. Conforme indica el título de esta obra, los artistas esperaban que la rara apariencia de la revista y su también insólito contenido serían objeto de una falsa interpretación. Análogamente, el primer número de *Blast* (Estallido), de los yorticistas, publicado por Myndham Lewis en el año 1914, hacía saltar a Marinetti al mismo tiempo que utilizaban constantemente un diseño tipográfico dinámico.

En Inglaterra como en todas partes de Europa, el comienzo del siglo pasado, los sorprendió con los ferrocarriles y los servicios postales, a través de los cuales y conforme habían profetizado los futuristas, los artistas estaban eludiendo el sistema de galerías centrado en París, y estableciendo redes clandestinas que permitirían a los artistas comunicarse tanto con otros colegas como con personas fuera del mundo artístico, y hacerlo de una forma económica, íntima, políticamente libre y visualmente efectiva. El año 1910, siete años antes de la Revolución, los artistas rusos se encontraban ya diseñando la nueva sociedad mediante su trabajo. El pequeño formato de los libros que producían y el acceso de los artistas a las imprentas encendieron un movimiento editorial que dio a luz centenares de obras de libros. Para estos artistas, el arte y la política constituían una misma

cosa, y el experimento tipográfico en la página los permitía una experiencia visual al mismo tiempo que daban expresión a sus opiniones políticas. En 1923, Lisitzky y Vladimir Maiakovsky colaboraron en un libro titulado "En voz alta" diseñando Lisitzky la tipografía para trece poemas de Maiakovsky que, conforme su título indica, estaban destinados a ser leídos en altavoz. El Índice externo de símbolos visuales tenía por objeto localizar visualmente el poema, estando la tipografía concebida para indicar la entonación que había de darse en la lectura del poema. Lisitzky escribía acerca de esta obra:

*"El libro se ha creado con los recursos únicamente de la tipografía del compositor. Las posibilidades de impresión a dos colores (solapado, estatigráfico y otras más), han sido explotadas al máximo. Mis páginas mantienen la misma relación con los poemas como un piano o violín acompañante. De la misma manera que el poeta en su poema un concepto y sonido, he procurado crear una unidad equivalente utilizando el poema y la tipografía"*⁴⁸

Producido dentro de los límites de la tecnología mecánica disponible, la tipografía y distribución de este libro son un refuerzo para el significado del texto, al mismo tiempo que cada página se va desarrollando ante el espectador como si se tratara de marcos secuenciales de una película. Los artistas rusos pensaban que el arte y la literatura inspirarían las vidas del pueblo, y de esta manera la vida podría redefinirse mediante el arte. Los artistas rusos produjeron vigorosamente una propaganda cuando nació la Unión Soviética en 1917, en forma de libros y revistas, pósters, murales, vestuario, arquitectura y diseño industrial. Conforme los futuristas tenían predicho para Italia, así en Rusia la tecnología inspiraba arte y el arte lograba modelar la sociedad, al menos en cierta medida.

En el transcurso de la década de los treinta, los surrealistas publicaban revistas que se distribuían al público artístico, así como también al público en general. Al igual que los futuristas, los surrealistas se proponían explorar todos los medios posibles que brindaba la nueva tecnología —fotografía, película para grabar, publicación—, todo con el fin de llevar el arte a un público más amplio. *Minotauro*, publicado en París; la revista *VVV* editada por André Breton; así como otras publicaciones análogas, describían la obra escrita y visual llevada a cabo por los surrealistas. Cuando la segunda guerra mundial trastornó a Europa, artistas que habían venido trabajando en París, escaparon a Nueva York, donde Henry Ford publicaba su trabajo en la revista *View*, que estuvo funcionando de 1940 a 1917. Si bien la segunda guerra mundial desplazó el centro mundial del arte de París a Nueva York, sirvió también para hacer progresar la tecnología de impresión offset. Cuando la flota de los Estados Unidos acometía el problema de tener en observación todo el océano Pacífico y distribuir órdenes en una superficie que iba de polo a polo por lo que dispuso técnicos a trabajar para perfeccionar las prensas offset que se instalaban en barcos portaaviones. La rapidez y economía de la impresión offset una vez terminada la contienda, brindaron a industrias a artistas un medio casi nuevo para explorar.

⁴⁸ WILSON, Marta, *op. cit.*; p. 10-11

Dieter Rot encabezó el resurgimiento posbélico de las publicaciones de artistas por medio de sus libros-objeto. Este artista suizo, que elige para vivir la ciudad de Reykiavik en Islandia y Stuttgart en Alemania, empezó a pensar que el formato del libro y de la página es un material infinitamente dúctil para sus ideas artísticas en la década cincuenta. Entre 1954 y 1957, Rot preparó *Kinderbuch* (libro para niños), obra con impresión de tipo, a distintas planchas, compuesto de 28 páginas y de formas geométricas y cortado en dados, que iba destinado, conforme manifiesta ya el título, para diversión de los niños. En 1956 produjo "5", consistente en páginas escritas a máquina y de una dimensión aproximada de 15 x 15 centímetros, cuya encuadernación estaba hecha por medio de tornillos; la portada del libro fue diseñada por Daniel Spoerri. Otra obra, dada a luz en 1956, *Picture Book*, se componía de páginas en plástico coloreadas y transparentes, también con agarraderas en forma de dado, de tal manera, que conforme el espectador iba volviendo las páginas se creaban distintas imágenes mediante el solapado de material transparente. Este libro estaba encuadernado valiéndose de anillas, y de esta forma, el lector podría él mismo reagrupar las páginas, en el orden que deseara. En 1953, Rot publica un portafolio o carpeta, con ranuras cortadas a mano y de diferentes tamaños en el centro, a fin de que el espectador pudiera recombinar las páginas, de semejante libro en un orden cualquiera para lograr un número infinito de combinaciones visuales. De estos pocos ejemplos se puede ver cómo Dieter Rot exploró todos los aspectos del libro, considerando todo, desde su papel e impresión a la destrucción de la forma: entre 1961 y 1970, Rot coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció en agua, gelatina y especias, encuadernando esta "literatura salchicha" en una tripa de embutido. Rot produjo libros de miniatura cortándolos de periódicos, publicando asimismo otros libros compuestos de páginas fotomecánicas sacadas de tales miniaturas. Dieter Rot sigue reelaboración material a partir de sus primeros libros, a fin de crear obras posteriores, parodiando su propia firma con un sello de caucho, parodiando incesantemente su propio material, parodiando todo lo que hace al rededor de él en la cultura. *Bok 3b and Bok 3d*, una obra de Dieter Rot publicada por Hansjorg Mayer se compone de libros de dibujos animados páginas de libro coloreadas, encuadernadas de arriba para abajo y de abajo para arriba, perforadas con numerosos agujeros. El libro da el aspecto de un volumen corriente de rústica en el estante, pero al abrirlo, descubre el lector que se trata de una escultura de papel de periódico. Otra obra irreverente que debemos a Dieter Rot es un libro "copley", publicado en 1966 y compuesto de 112 hojas de material impreso en diversos tamaños, algunos doblados, algunos cortados, algún texto, dibujos, fotos, encolados, relieves, algunos impresos mediante prensa de copiar, offset, algunos estampados en relieve. En fin, toda forma posible de imprimir papel y cualquier clase de tamaño, peso y superficie de papel, es aquí utilizado y "encuadernado" en una caja. Al mismo tiempo que Dieter Rot se encontraba experimentando, en Europa, los artistas Fluxus influenciados por la oportunidad de trabajo que les daba John Cage, se identificaban a sí mismos en Europa, Japón y Estados Unidos, etc. (Figura 87)



Figura 87

Conforme sugiere, su nombre, acuñado por George Maciunas, los artistas Fluxus estaban más centrados en el cambio que en la estabilidad, utilizando impresión barata y asequible para producir manifiestos, tarjetas postales, pósters y libros. Un libro publicado por Robert Watts y ordenado para encuadernación por George Maciunas entre 1965 y 67, se componía de un número variable de preceptos o prohibiciones, hojas de tamaños de tarjetas de visitas y goma. Cuando a Maciunas se le acababa un paquete de tarjetas, acostumbraba omitirlo o añadía otro, de tal forma que los contenidos de cada obra eran con frecuencia distintos.

Robert Filliou publicó un paquete de tarjetas postales tituladas "comida abundante para un pensamiento estúpido" a través de la editorial Something Else Press fundada por Dick Higgins en 1965 encarnando la desmaterialización del objeto artístico: el comprador del libro enviaba las tarjetas con tonterías a sus amigos y el libro dejó de existir. A mediados de la década de los cincuenta, Ray Johnson comenzó a enviar obras por correo y recibiendo a cambio obras alteradas, creando su "Escuela de arte por correspondencia de Nueva York". El servicio postal en la década de los sesenta desempeñó un papel fundamental, tanto en la estampación como en el reparto de arte. Quien tuvo mayor triunfo en lanzar obras de artistas contemporáneos de mercado durante la década de los sesenta certificando la posición de libro de artista y satisfaciendo el deseo del artista de manipular el formato del libro, fue Something Else Press, en el año de 1960, Bern Porter, a la vez físico insatisfecho y poeta que se retiró a Maine tras haber trabajado en el proyecto "Maniatan" (proyecto realizado en Los Álamos, N. México. USA, para fabricar la primera bomba atómica empleada en el Japón durante la segunda guerra mundial) en los años cuarenta y publicando su propio periódico titulado "Berkeley: A journal of Modern Culture", en los años cincuenta dio a luz una obra de un joven poeta, Dick Higgins. Esta obra, *What are Legends*, iba ilustrada por Bern Porter, y escrita a mano por Higgins, ya que no se pudo encontrar dinero para una costosa composición de imprenta. Unos años más tarde, Dick Higgins decidió fundar Shirtsleeves Press. (Figura 88, 89, 90, 91, 92 y 93)

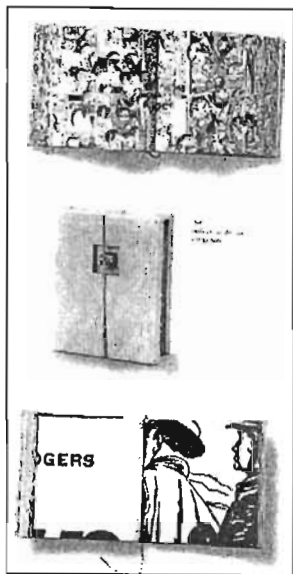


Figura 88

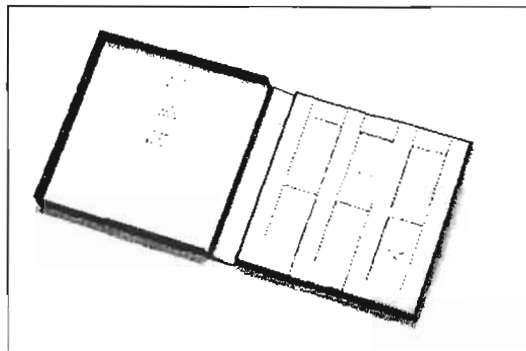


Figura 89

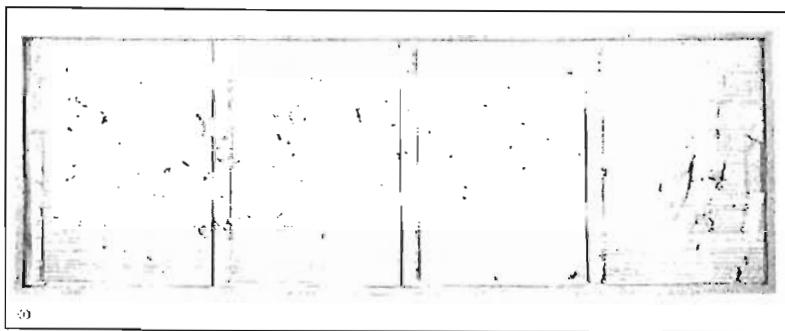


Figura 90

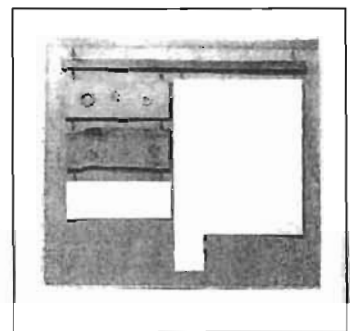


Figura 91

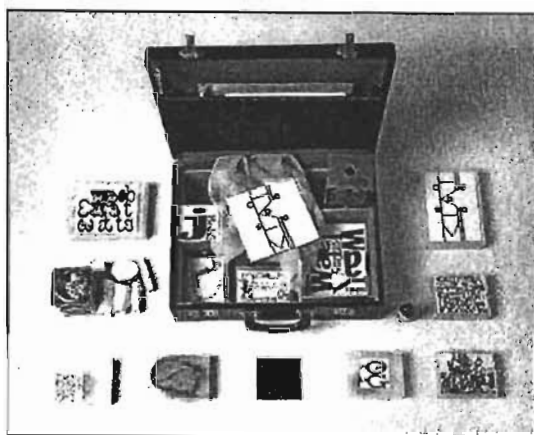


Figura 92



Figura 93

Higgins publicó una serie que llevaba por título *Great Bear Pamphlets*, llamados así por la marca de agua de dicho título y que incluía obras de Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Alison Knowles, Rothenburg, el grupo *zaj* de Madrid y otros. Dichos panfletos aparecieron en colores pastel, vendiéndose a ochenta centavos o un dólar entre los años, sesenta y cinco y sesenta y siete. Higgins también publicó *La serpiente de papel*, de Roy Johnson; *Días por venir*, de Claes Oldenburg, *Arquitectura fantástica* de Wolf Voseli, obras de poetas como Emmet Williams, o Higgins; reeditó obras de Gertrude Stein que habían estado agotadas durante varios años. Los libros de *Something Else Press*, fueron publicados en ediciones de pasta y rústica en tiradas de 2,000 ejemplares aproximadamente distribuidas en Nueva York y Europa.

Pero cuando *Grapefruit* de Yoko Ono fue publicada en 1964, millones de ejemplares del libro de esta artista fueron apareciendo y consumiéndose gracias a la asociación de la autora con John Lennon y la popularidad mundial de los Beatles que puso a ésta artista Fluxus en primer plano, únicamente por primera vez el libro de un artista, *Grapefruit* tenía acceso a un público masivo a través de la popularidad de dicha música. *Grapefruit* se publicó simultáneamente en Occidente y en Japón, constituyendo un éxito fulminante en todo el mundo. Jamás había sido el libro de un artista tan ansiosamente leído por el público desde que las teorías futuristas se extendieron por toda Europa. En la actualidad los álbumes *Plastic Ono Band*, de Yoko Ono, que son en sí mismos libros de artistas, constituyen un objeto de coleccionista, el igual que es *Grapefruit*, abrigó la opinión de Yoko Ono inauguró en realidad el movimiento editorial de artistas en la década de los sesenta. Súbitamente, el arte se hizo accesible mediante la distribución mágica de una importante editorial y todo el mundo se encontraba crispado ante *Grapefruit*. La literatura de Ono continúa siendo algo muy visual; el lector puede ver las ideas de ésta artista con toda claridad.

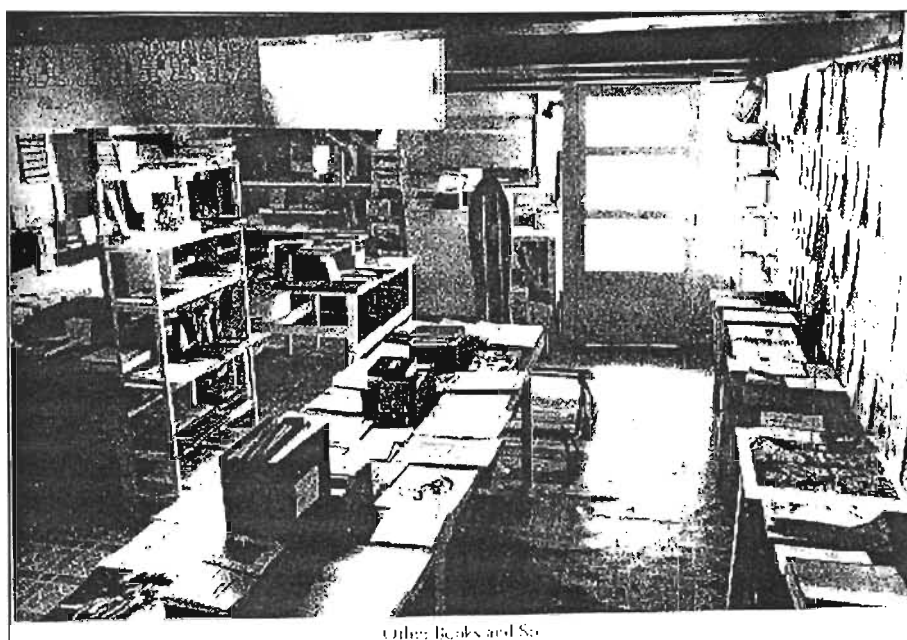
Con apenas menos celebridad que *Grapefruit* durante la época de los sesenta estaban los libros publicados por Ed Ruscha quien ha producido más de una docena de títulos de la cultura de aparcamiento de automóviles californiana, entre ellos *Veintiséis estaciones de gasolina*, 1963; *Algunos apartamentos de Los Ángeles*, 1965; *34 aparcamientos*, 1957; *Petardos*, 1969; *Unas cuantas palmeras*, 1971. En 1966. Ed Ruscha publicó *Todos los edificios de Sunset Street*, fotografiando, efectivamente, todos los edificios desde cada lado del coche, y dando número a los inmuebles. Éste libro, que medía 6.40 metros, iba doblado en forma de acordeón, saliendo de un contenedor de "mylan plateado" (marca registrada, Dupont de excepcional resistencia, así como por sus propiedades eléctricas y su inercia química). A todo mundo le gustaba este libro objeto, hasta la fecha Ruscha ha sido el artista del libro que más éxito ha tenido en términos de ventas. Así, si a Ruscha se le agota una edición lanza otra de aproximadamente mil. En 1968 la actividad editorial de artistas llegó a tal grado que el mundo del arte parecía estar a punto de una explosión: la palabra era igual en importancia a la imagen, el artista estaba hablando al público, la idea encarnada en el lenguaje era el lugar o emplazamiento de arte.

El libro titulado *Statements*, de Lawrence Weiner, revista importante en el movimiento de libros de artista de finales de la década de los sesenta. El artista resumía el Arte Conceptual en este libro-bolsillo, que se vendía al precio de 1.95 dólares. Esta obra, consistente en declaraciones montadas en bloques de tipos, a costa de las pausas convencionales de palabras, describe acciones que el lector puede ejecutar o justamente hacer visibles. La afirmación del artista es que el "arte" reside no en el libro mismo, no en la actividad de tomar una declaración por un precepto o entredicho, sino en la figura o imagen que el artista ha establecido. Weiner hizo también una declaración acerca de libros cuando publicó *Statements* (afirmaciones), que traía a la memoria el Manifiesto de Marinetti: si las ideas del arte no son para todos, entonces no encierran gran mérito.

Otra aventura editorial comenzaba en 1969, consistía en avisar a los artistas de todas las partes del mundo, en el sentido de que podían enviar sus obras unos a otros por medio del correo. En este activísimo año el Museo Art y Project, de Ámsterdam, un esmerado espacio que tenía, aproximadamente, la dimensión de un comedor comenzó a exponer trabajos de artistas conceptuales no solamente en las paredes, sino en una carpeta - sobre, de 27 x 43 centímetros, en el que se anunciaba también la exposición. Esta carpeta que podía doblarse al tamaño de un sobre corriente, se convirtió en un espacio efectivo de producción artística; así continúa siéndolo tras haber pasado más de una década y haberse emitido cien boletines. Otro proyecto de publicación que tubo lugar en 1968, produjo seis números de una "revista llamada *SMS* publicada por Letter Edget en Blak Press (nombre prensa de Wílliam Copley). Esta revista se componía de obras de arte efímeras, encajadas en un estuche de cartón. Los números de la revista *SMS* contenían una corbata de lazo quemada, de Lil Picard; un pequeño libro xerox, de Lee Lozano; una cubierta con disco rotatorio de Duchamp; un bolsillo de papel de periódico negro de Joseph Kosuth; un sombrero de papel de Roy Lichtenstein una taza de té rota; de Yoko Ono; un casco de Benard Venet, y así por el estilo. Se trataba de una "revista" en verdad revolucionaria, que fomentaba la noción de objetos múltiples de los años sesenta.

Esta breve historia de publicaciones de artistas, de 1909 hasta 1968, no entra a discutir la mayoría de las siete mil obras que figuran en la colección permanente de Franklin Furnace. Actualmente, la finalidad de Franklin Furnace es poner término a este disimulo con una revista todavía mas concisa de las organizaciones que sirven a este nuevo campo artístico en los Estados Unidos y en el extranjero. Chicago Books, en Lower Manhattan (Manhattan Bajo), cerca de Franklin Furnace y Printed Matter, invita a los artistas a trabajar en las prensas offset a fin de producir libros. Art Metropole, con sede en Toronto, ha venido distribuyendo libros de artistas y "video-tapes" durante el pasado decenio. Librerías para obras de artistas han surgido últimamente en Washington D. C., Chicago y Los Ángeles.

Librerías especializadas, tales como Jaap Rietman y George Witterbonn, en Nueva York, incluyen algunos títulos de libros de artistas. Pasando a Europa, Other Boks and So, en Ámsterdam (Figura 94), que es actualmente una colección de carácter privado, contiene numerosas obras de todo el mundo. Centro Di, librería de Florencia, tiene, asimismo, títulos de artistas. En Londres, Nigel Greenwood se dedica a producir y distribuir ésta clase de obras, igual que Walter Koenig, en Colonia en la distribución de libros de artistas y obras de arte similares. Vitrine pour l' art Actuel, figura también entre los distribuidores de libros. Este breve catalogo de librerías pasa por alto las colecciones particulares de Estados Unidos y Europa que guardan obras de poesía concreta, libros de artistas, libros únicos, así como volúmenes futuristas rusos, dadaístas y surrealistas. El concepto que se trata de asentar aquí es que el campo del libro alternativo se ha venido mostrando activo desde el siglo pasado. Hay que re establecer el valor del arte efímero y permitir que sea el artista quien produzca arte para la pagina.



Other Books and So

Figura 94

2.3.2 Antecedentes del Libro Alternativo en México

Si hacemos un recorrido entre las expresiones que los *libros alternativos* hechos en México encontraremos los más diversos ejemplos no solo por la extensa cultura prehispánica o colonial sino también por nuestra basta cultura kitsch:., hojas sueltas que a modo de colección hallan su anaquel en una bolsa del mandado, o las notas pegadas con imanes en el refrigerador o aun lado del teléfono, un acordeón de impresión irregular para copiar en los exámenes, cartas preadolescentes con dibujos copiados o calcados, los clásicos chismógrafos, las agendas plegables de bolsillo, cualquier caja con juguetes *mi alegría*, incluso el ultimo CD del *Buki* acompañado del video y el estuche de lujo forrado de peluche, etc. Pero este primer comentario va un poco en relación al ready made y a lo explorado en el primer capítulo sobre Duchamp y el transcurso histórico del objeto en el arte contemporáneo, ya que a mi parecer esto nos da la oportunidad de aprovechar nuestro amplio espectro cultural para encontrar algunos libros-ready made, simplemente al caminar por las calles de la ciudad.

Ahora bien si esto en una primera lectura pareciera un chiste también existen otros tipos de libros que si son pensados por artistas y manufacturados por ellos mismos con la verdadera intención de ser libros alternativos y algunos están hechos con hojas de maíz, hojas sujetas en uno de sus ángulos superiores con un cordón textil, Libros-carpetas, que en sus páginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados, hojas sueltas en una caja plegada, fragmentos de periódicos recortados y reimpressos con tinta de color, un pliego-libro, cuyas hojas son cuadros regulares que el lector une a su libre voluntad, pliegos impresos con las partes del cuerpo humano, en cajas de madera o cartón, con fotocopias o papel ámate y hasta en un cajón para dar grasa a los zapatos. Cada caso es una idea particular que niega la forma tradicional del libro desde su creación en la imprenta de Gutenberg. Y tal es la necesidad del artista mexicano de crear este tipo de libros que las bibliotecas tendrían que crear una sala especial propicia para el almacenamiento de los *libros alternativos*. (Figura 95,96 y 97)



Figura 95

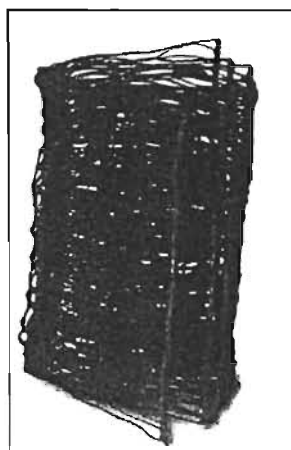


Figura 96

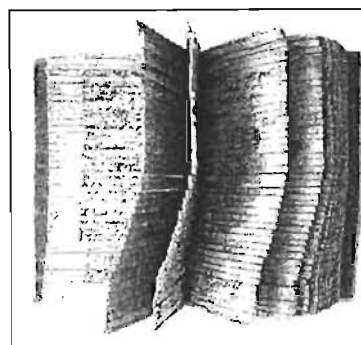


Figura 97

Algunos de éstos, los más cercanos a la forma conocida del libro, quizá ocupen un lugar en el anaquel; pero los libros-objeto, ejemplares únicos que representan la expresión artística de los *libros alternativos*, cultivada por verdaderos artífices como Magali Lara, Carmen Boullosa, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Gabriel Mácotela, Yani Pecanins y Santiago Rebolledo entre muchos otros, se necesitarían lugares especiales para su conservación. En manos de sus hacedores permanecen colecciones dignas de museo; también los atesoran algunos coleccionistas de ese género de prensa decisiva a corto plazo. (Figura 98)

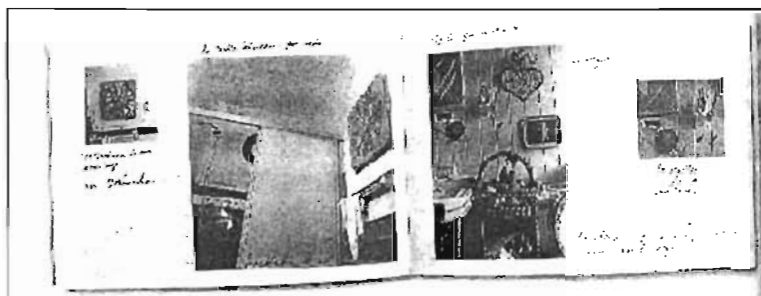


Figura 98

La aparición de los *libros alternativos* según Renan correspondió a un momento histórico definido por las agonías del último auge de nuestra economía petrolizada (los materiales de la imprenta estaban al alcance de cualquier bolsillo), unido a la proliferación de nuevos poetas y talleres que provocaron la inquietud de los profesionales y los dogmáticos de la poesía. Este pequeño *boom* fue un fenómeno aislado. Esto no quiere decir que sólo en esas condiciones se elaboren los *libros alternativos* ya que siempre han existido como manifestaciones individuales de poetas cuya rebeldía, expresada en la postura opuesta, la han expresado mediante libros (*plaquettes*) que rebasan el tamaño o se pierden en el anaquel. Muchas de estas manifestaciones rebeldes surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de una impotencia contra el poder, y de una conciencia social que explica por sí mismo como el proletario que no se admite apto para ocupar un lugar en la mesa de un restaurante de lujo.

El escritor no editaría porque en esa mesa, socialmente, no tiene lugar, sino que imprimiría su libro usando materiales extraños e inventando una forma rebelde o por esnobismo, que sería como vestirse con prendas que sólo por lejanas referencias recordarían al saco y al pantalón masculino o a la bata femenina. Esta moda inventiva, no lo haría merecedor de premio alguno dentro del sistema de los reconocimientos comerciales. Como Renan lo menciona:

"El libro del otro autor no estaría dirigido a la obtención de uno de los premios que los mismos editores tejen y entretejen en ese mutuo reconocimiento desatado por el sistema con sus comentaristas promotores. A nadie de ese aparato se le ocurriría la idea original de conceder el premio para un otro libro, es decir, crear el primer otro premio. Parece que la mecánica no corresponde a este otro mundo, donde la alegría de lo efímero y la informalidad hacen el otro sistema."⁴⁹

Así mismo le parece que es:

"Poco promisorio, como fallida intención industrial, sería asociar a los otros editores, ya que son producto de un fenómeno sui generis que no rinde beneficios y carece de extensiones comerciales a otros campos. Los otros libros no prometen una exitosa comercialización como fue el caso de los hippies que sí introdujeron el pelo largo, las prendas floreadas y los cinturones anchos. Muy pronto la industria hizo del hippismo un mercado para expender en tiendas especiales indumentaria y pelucas que harían de ejecutivos serios hippies rebeldes de fin de semana. Sin embargo, es posible que algún ejecutivo lleve bajo el brazo el best seller del otro libro que le diera una imagen disidente y le permitiera un nuevo disfraz, esta vez cercano a lo otro, lo distinto, lo que debe ser la reacción opuesta a lo institucional."⁵⁰

De acuerdo a lo antes mencionado es importante señalar que la salida emergente fue el repunte de la pequeña prensa en 1976 que como ya se había mencionado tiene un antecedente fuertemente comprometido con las causas sociales que el aparato oficial de gobierno ignora por lo que en el movimiento social estudiantil de 1968, encontró salida y expresión legítima en impresos de todo orden, pero sellados por la imprenta rápida y de fácil divulgación.

La pasión editorial halló su forma y la voz demandante de los jóvenes su reproducción impresa apegada a su carácter revolucionario. La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo (no se descarta la prensa plana, de importante participación) desempeñaron un rol destacado como instrumentos de impresión de la protesta airada y fueron armas de combate contra la campaña de difamaciones que la gran prensa dirigía hacia los estudiantes. Hecho expresado suficientemente con esta pancarta, destacada en una de las manifestaciones del 68: "Prensa corrupta y mercenaria, di la verdad".

Proclamas, boletines, circulares, volantes y periódicos; en fin, gran parte de la propaganda impresa del movimiento se hizo en mimeógrafos. La idea, la escritura, el diseño de los materiales y su impresión hicieron un acto casi simultáneo por la emergencia de la acción.

⁴⁹ RENÁN, Raúl, Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial, 2ª. ed., México, UNAM, 1999, p.70

⁵⁰ Ibid., p.71

Raúl Trejo Delarbre consigna en su valiosísima obra *La prensa marginal*, dos publicaciones de este género: *El Pueblo* y *La Hoja Popular*. Pero la publicación más elaborada era *La Gaceta Universitaria*, la cual se imprimía en los talleres gráficos de la UNAM y era el vocero oficial del Comité Coordinador de Huelga. Las otras publicaciones eran espontáneas, de espíritu clandestino, particularmente, porque aparte de las que estaban dirigidas a la población estudiantil y a los ciudadanos para informarles de manera verídica la situación, hubo un ramal dirigido a las diversas fábricas y zonas populares con fines de politización. La expresión que enalteció a esta pequeña prensa combativa se hizo notar repetidas veces. El Jueves 25 de julio de 1968 "los alumnos sorprendieron a un policía con volantes impresos en la Facultad de Filosofía y Letras". El 5 de octubre "fueron capturados los alumnos que pegaban volantes en Tacubaya", y en otra hora de ese mismo día "la propaganda del movimiento fue destruida por agentes policiacos". Fue tal la producción de impresos salidos de los núcleos de prensa del movimiento que las autoridades controlaron la venta que los fabricantes hacían de esta generosa imprenta y localizaron los focos de trabajo con la intención de desaparecerlos.

Hay que reconocerlo, como se está demostrando a los más de 30 años de ocurridos tan deplorables sucesos, que la memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas, y que en esa labor reporteril editorial se forjaron periodistas, escritores e impresores, quienes más tarde, por ley natural, buscaron su expresión en los centenares de revistas y ediciones de los *libros alternativos*. (Figura 99)

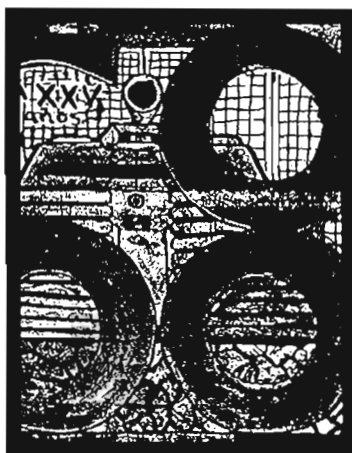


Figura 99

Los autores más importantes en México

Ulises Carrión

Ulises Carrión divide la historia de la imaginación en arte viejo y arte nuevo. El deslinde sitúa a la humanidad en uno u otro sitio, con la consideración de que el segundo llega al extremo de desconocer el antecedente. De pensamiento inquieto, renovador de las formas, los experimentos de Carrión se internan en todos los aspectos referentes a la profesión editorial a partir de la escritura misma. Fue literato en la medida en que escribía cuentos y ensayos usando el lenguaje hasta su más estricta expresión, los escritores lo rechazaban; por ser un artista interdisciplinario, en sus *performances* incluía no sólo video, cine y música, sino cuantos elementos obtenía de otras fuentes creativas de producción. Fue librero y lo subyugó el libro de nueva invención. En Holanda, donde vivió desde 1970, abrió a los innovadores una librería, The Other Books, la cual les ofreció el nuevo producto de la conciencia insatisfecha en materia de libros: libros de artista, libros objeto, libros de arte, la otra imagen del libro, la reproducción en sus más significantes derivados, en mayor o menor dimensión. El cuerpo del nuevo libro es aquel que cuanto más se acerca al objeto artístico más se aleja la grafía, depositando la tradición, la historia, el pensamiento o su inspiración. La lectura ahora es el cuerpo mismo, sugerente, del libro; la estructura, dice Ulises Carrión, como elemento. La cumbre de sus exploraciones en torno al libro y a la literatura es su trabajo, el "Arte nuevo de hacer libros" (publicado en la revista *Plural* en febrero de 1975) del cual ya se tocaron los puntos más importantes en el apartado de definiciones y características del libro alternativo. (Figura 100)

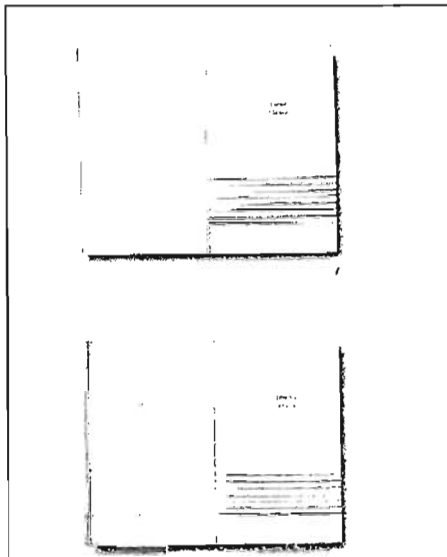


Figura 100

Elena Jordana

Todos los fenómenos tienen un punto de unión para producir otro, el ejemplo sería la necesidad de editar un libro, de hacer el modelo rudimentario para llevarlo al editor y la intersección en el movimiento de esta voluntad por la visión de un poeta, quien descubre que ese modelo ya es el libro y que puede producirlo él mismo usando el mimeógrafo y los sellos de goma y cartón. Su autora fue Elena Jordana, el poeta, Nicanor Parra y el lugar la ciudad de Nueva York. Así nació *El Mendrugo*, que Jordana (Premio Nacional de Poesía, Aguascalientes, 1978) trajo a México en 1972 con su carga técnica y de vocación como impresora. En Buenos Aires, Argentina, su lugar de nacimiento de esta otra gran creadora de los libros alternativos, imprimió desde los 15 años de edad un cancionero popular con melodías en boga de España y América Latina durante la época de los cantantes de protesta. Con sus propios medios toca el hechizo de la edición publicando *Carta a un joven escritor*, de Ernesto Sábato. En la Universidad de Columbia, Nueva York, estudia literatura hispanoamericana y conoce a Nicanor Parra, quien la impulsa a escribir poesía. En La Librería, establecimiento de Martha Fernández, en Nueva York, se presentan los dos primeros títulos de *El Mendrugo*: *Los Profesores*, de Nicanor Parra, y *S. O. S. Aquí Nueva York*, de Elena Jordana. En México, Fernández tiene la primicia editorial del poema *Vuelta*, de Octavio Paz. Los materiales de impresión de esta colección consistían en papel de estraza, regalo de Benito Laski; el cartón de las cajas tiradas por los tenderos de la esquina de su casa, y los mimeógrafos de los "Remington", prestados por el ingeniero Caseros, funcionario local de esa firma. Siguiendo con esta colección, sus primeros cincuenta títulos y su previa aparición en México, desenlace del acontecimiento editorial independiente, hacen de Elena Jordana un personaje destacado en este recuento histórico de los *libros alternativos*. (Figura 101)

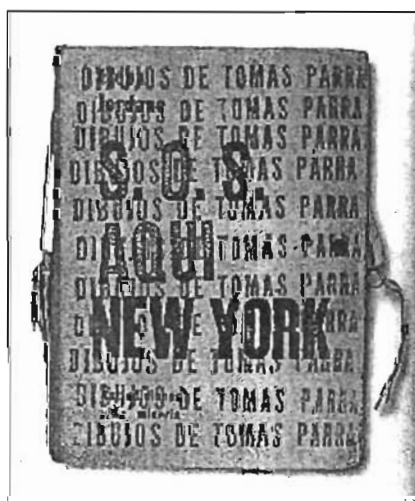


Figura 101

Marcos Kurtycz

Ingeniero constructor, nacido en Polonia. Logra por el camino de lo humano tener contacto con nuestro país al contraer nupcias con una dama mexicana en Varsovia. Se abre su mente al percibir el primer llamado a la aventura. En un barco carguero emprende, con la mujer, un viaje experimentando las primeras carencias, agudizadas en México por encontrarse sin oficio.

Sus cualidades, rico en conocimientos (matemáticas, diseño, artes gráficas; dominador de los idiomas polaco, latín, inglés y español) y con una gran sensibilidad, permiten calificarlo como la persona ideal para un trabajo editorial en el Fondo de Cultura Económica. Sin proponérselo, propicia un encuentro con el género libresco, que habría de hallar en él su representación más dramática y humana. Su inquietud, sin reposo, y su imaginación infinita lo conducen a creaciones inusitadas, como el regalo que le hiciera en su onomástico a un amigo suyo, envolviéndole el cuerpo con pliegos de papel de aluminio para, con el molde, producir una escultura efímera. Esa imaginación empieza a prodigarse mientras, extranjero indocumentado, presiente las manos deportadoras de Gobernación. Diez años tuvieron que transcurrir para que recibiera la nacionalidad y la libertad anhelada de conocer nuestros estados fronterizos.

Los libros adquieren una transfiguración. Su imagen comercial, con todas sus características formales, sufre un cambio por fuera y por dentro, gracias a la fuerza de su inventiva. Pero inconforme, al fin y al cabo, da un paso más hasta convertirse él mismo en el libro. Durante el periodo en que florece la prensa independiente. Marcos Kurtycz fue artista de triple cauce: plástico, gráfico e impresor.

De sus libros, que 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 mediante un acto histriónico o histriónico-funambulesco en el que ha puesto en juego su vida, cuyo resultado es el encuentro de la tinta con el papel, gracias a un ritual de exaltación al libro y al editor.

Entre estos rituales, tres son los más representativos y corresponden a su época estridentista, calificada así por él mismo: *La rosa de los vientos*, realizada en el Museo de Arte Moderno, imprimiendo, con las partes del cuerpo, pliegos de papel 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, que dramatiza la pasión del oficio de imprimir y la persecución del oficiante, hasta su ejecución, porque ha de nacer otra vez. Estas dimensiones, que ningún otro artista de estos días ha alcanzado, en cuanto energía y originalidad, señalan a Marcos Kurtycz como el *libro alternativo* personificado. (Figura102)

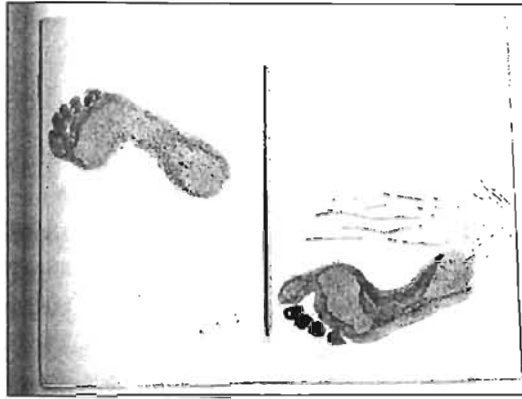


Figura102

Felipe Ehrenberg

Felipe Ehrenberg se cataloga a sí mismo como un catalizador poligráfico. Es un gran impulsor y divulgador de la pequeña prensa, a la que ha elevado a un nivel artesanal. Quien lo oyó conversar sobre sus ideas sociales y laborales no tiene más opción que creerle. Fiel a su temperamento, vive en Inglaterra de 1968 a 1974. En esas latitudes traza el paralelo de su pasión por la imprenta. Funda *Polígono*, un colectivo de arte en el cual conoce a Richard Kriesche.

Es cofundador de *Beau Geste Press*, junto con otros artistas; esa estructura permitió publicar y editar libros (entre otros el de Ulises Carrión) además de fomentar eventos como Fluxus y Flux Shoe que han sido base de movimientos importantes en la cultura de vanguardia. Instala su cuartel general en una vieja residencia de Clyst Hydon, en el Condado de Devon. *Beau Geste* llega a publicar 153 títulos, todos artesanales (la colección completa fue adquirida por el Victoria & Albert Museum de Londres).

Otra de sus proezas, notable en la historia editorial mundial y registrada en el *Guinness Book of Records*, es el haber impreso en un ferrocarril en marcha (iba de Londres a Edimburgo) un libro memorial con el insólito nombre de *Edición del centenario de Thomas Alva Edison*. Esta publicación reúne las opiniones, expresiones y ocurrencias de los 108 artistas mundiales que viajaban invitados al Festival de la Música Experimental Ices, celebrado en 1972, en Edimburgo: Nam Jun Paik, pionero del video arte; Julio Estrada, compositor experimental mexicano; Carolee Schneemann, del movimiento de cine corpóreo experimental, y Charlotte Moormann, cellista, entre otros.

Después de esa fragua de experiencias, Ehrenberg regresa a México y construye su primer mimeógrafo de madera, rescatando de manera simplificada el modelo original: *Ciclostyl*, con el cual David Gestetner fundó su imperio.

La figura de Ehrenberg pone en la mesa todos los ángulos del hombre imprenta de ese siglo, quien fuera autor, ilustrador, impresor, formador y editor de sus obras. Además, lleva a los extremos geográficos del país la enseñanza de la

pequeña prensa, utilizada como herramienta política y cultural. Son famosos sus actos de impresión masiva. Los talleres donde propone en forma activa el procedimiento de la pequeña prensa, son un arsenal de imprenteros.

Más notable aún es su máquina portátil de imprimir, cuyo proceso de acción semeja, por sus estenciles y hojas de prueba a contraluz, el acto de un brujo imprentero, hechizado desde los nueve años con los vapores de la tinta de una imprenta plana.

En su aspecto teórico Ehrenberg es autor, incluso, del *Manual del editor con huaraches*, publicado para quienes deseen aprender a imprimir sus propios libros. Este poligráfico ejerce el oficio de impresor en la verdadera y legítima prensa manual, en la cual se basa la fundación de los *otros libros*. (Figura 103 y 104)

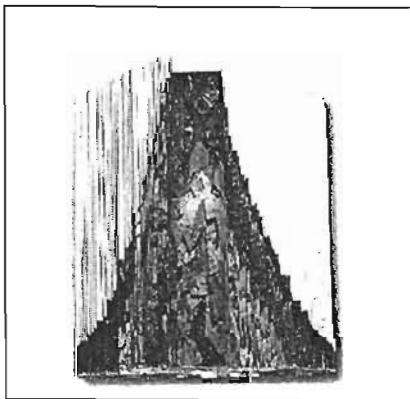


Figura 103



Figura 104

Editoriales Alternativas:

Las editoriales alternativas o pequeñas editoriales, como se les llama a este grupo de productores independientes, han demostrado la multiplicidad de posibilidades plásticas y poéticas que ofrece el mundo de las publicaciones. Siendo esto tan rico y diverso en cuanto a propósitos y estéticas. Los trabajos de las editoriales "Visuales" es donde, efectivamente, los impresos buscan nuevas relaciones entre imagen y texto. En esta variedad de propuestas comenzamos a describir, más que a definir, una serie de tipos de publicaciones que nos son útiles sobre todo para empezar a interpretar cada proyecto y facilitar el camino a este nuevo lector. Así, palabras como "libro propositivo", "libro objeto" y "publicación de artista" se usan como aglutinadores de este vasto y complejo conjunto de trabajo editorial. Dentro de las más destacadas podemos mencionar:

- *La Cocina* de Yani Pecanins y Gabriel Mácotela.
- *La Flor de otro Día* de Chac y María Iliana.
- Marcos Kurtycz y Anna Maria Kobe.
- *La Rasqueta* de Alberto Huerta y Emilio Carrasco.
- *La Tinta Morada* de Francisco Pellicer, Gertrudis Martínez, Armando Sáenz, Alicia García y Carmen Silva.
- *Tres Sirenas* de Carmen Boulosa.

Yani Pecanins y Gabriel Mácotela

Yani Pecanins funda en 1977, junto con Gabriel Mácotela la editorial independiente de *COCINA EDICIONES*. Desde entonces ha publicado alrededor de 60 libros de artista, de edición limitada, impresos con sistemas alternativos como el mimeógrafo, la fotocopia, tipografía, etc. En 1980 empieza a hacer sus propios libros, publicando ediciones de tiraje limitado así como ejemplares únicos. En 1985 abre junto con Gabriel Mácotela y Armando Sáenz la librería *EL ARCHIVERO*, dedicada a promover, exhibir y vender libros de artista en la Ciudad de México, así como organizando exposiciones en el Distrito Federal y en el extranjero. A partir de 1986 empieza la Colección Archivo del Archivero, convocando a editores y artistas de México y de otros países a participar en este proyecto, labor que continúa hasta el día de hoy. (Figura 105, 106, 107 y 108)



Figura 105



Figura 106

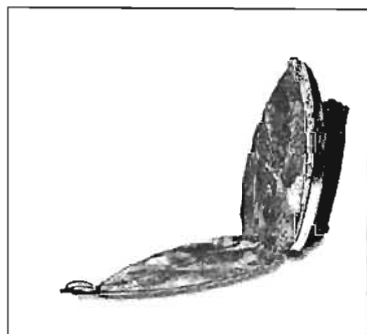


Figura 107

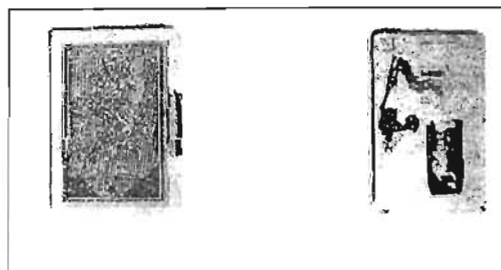


Figura 108

Martha Hellion

Martha Hellion estudió arquitectura, pero el arte de las mil dimensiones es su adicción: la obra gráfica y los *libros de artista* la llevan a ser cofundadora del grupo de impresores Beau Gest Press, en Devon, Inglaterra, y colaboradora de otras editoriales como Aloe Press, U.K., Fluxus Editions, NYC, Flash Art, Other Books and So, entre otras; obtiene notables resultados como su carpeta *Canciones nómadas*, en la Feria Internacional del Libro, en Frankfurt, Alemania (1992), en la Muestra Internacional de Estandartes en CECUT, Tijuana, B.C. (1997) y su exposición de *libros de artista* montada en Oaxaca (1998). Pero lo más importante que compete a nuestro tema es su relación profesional con el gran impulsor del *libro de artista*, el mexicano Ulises Carrión. Nuevo conceptualizador del libro como arte, Carrión como ya se dijo radicó en Holanda, donde fundó un espacio alternativo llamado "Other books and so", lugar de encuentro de especialistas en el arte conceptual y visual de Europa, y por ende el centro más importante del continente junto con Franklin Furnace, Artist Space y P.S. 1 en Nueva York. En Other Books and So se editan y exhiben libros de admirable invención. Para Martha Hellion la influencia de Carrión produce en México un espacio singular, "El archivero", creado por un grupo de artistas ya mencionado. Ella concibe el proyecto como la intertextualización de este movimiento en México, que represente la mejor obra de sus autores y la formación de colecciones particulares. El primer paso de este proyecto ha sido crear una exposición de *libro de artista* en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y el consecuente reunir y catalogar la obra general que esboce una secuencia y comprenda una presentación de los *libros de artista*, la exploración y análisis de la producción de estas obras con todas las modalidades y calidades técnicas utilizadas. Martha Hellion es la heredera del impulso artístico y teórico de Ulises Carrión. Su empeño es reunir toda esa corriente de los otros libros que parte de los años setenta y sigue en vigor bajo la influencia de la filosofía creativa del mencionado editor en la expresión de los artistas contemporáneos, como un medio inagotable de creación y que coincidentemente responde a la situación crítica de la política cultural actual. (Figura 109)



Figura 109

Seminario-Taller del Libro Alternativo

En 1993 el Dr. Daniel Manzano Águila fundó el Seminario-Taller del Libro Alternativo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP de la Universidad Nacional Autónoma de México y actualmente es su Director. Es también Profesor Titular de la ENAP UNAM. Realizó sus estudios de Licenciatura en Dibujo Publicitario y la Maestría en Artes Visuales (Grabado) en la ENAP, así como la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Doctorado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Imparte en la ENAP la Cátedra de Seminario de Tesis para las Licenciaturas de Artes Visuales y Diseño Gráfico. También es tutor de proyectos de investigación en la División de estudios de Postgrado de la ENAP. Ha recibido diversos premios y distinciones. En el campo del grabado, cabe destacar los obtenidos en El Ferrol - España-, en Lima -Perú- y en la ciudad de México. Realizó el guión museográfico del Museo Nacional de la Estampa de México.

Ha participado en 116 exposiciones colectivas, bienales y trienales; 33 de ellas de carácter internacional. Ha presentado así mismo 17 exposiciones individuales, también ha organizado diez exposiciones colectivas en torno al Libro Alternativo. Su obra forma parte de diversas colecciones públicas y privadas.

A decir del Dr. Manzano los "otros libros" representan la inconformidad en distintos sentidos, por un lado la pobreza que se ha manifestado en cuanto a la integración del texto con el libro y por otro los obstáculos que las galerías y algunos espacios culturales tienen hacia los trabajos de los productores que así ven frustrados sus deseos de dar a conocer su material y a partir de ello surge como inquietud el Seminario-Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo donde se plantea como idea principal:

"La de mantenerlo como un espacio para la experimentación e investigación, en donde se elaboren "libros" que no respondan a una necesidad exclusiva del mercado, más bien que estos sean producto de una necesidad de expresión y experimentación visual. Este planteamiento ha permitido mantener el seminario-taller como un espacio abierto a la posibilidad de materializar en objetos, las diversas expresiones de aquellos que se sienten atraídos a elaborar una propuesta diferente y, además, están dispuestos a emprender el camino de la reflexión creativa en los procesos plásticos con el fin de desarrollar una actitud libre como elemento vital dentro del proceso creación-recreación de la propia sensibilidad."⁵¹

⁵¹ MANZANO, Daniel, *op. cit.*; p.15

Y por ultimo hacer una breve mención del seminario-taller del libro alternativo y decir que es una opción para los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM el cual tienen dos labores importantes, la primera es que les puedan dirigir sus proyectos con los que aspiran a obtener el título de licenciatura y por otro lado fomentar el conocimiento teórico y práctico del libro alternativo en sus diferentes modalidades. Lo cual se ha hecho durante 10 años ininterrumpidos. Creando un acervo de información, imágenes y de obra o libros alternativos y porque no, generando el interés de nuevas generaciones de artistas que se dediquen a la producción de libros o la divulgación de éste conocimiento. (Figura 110)

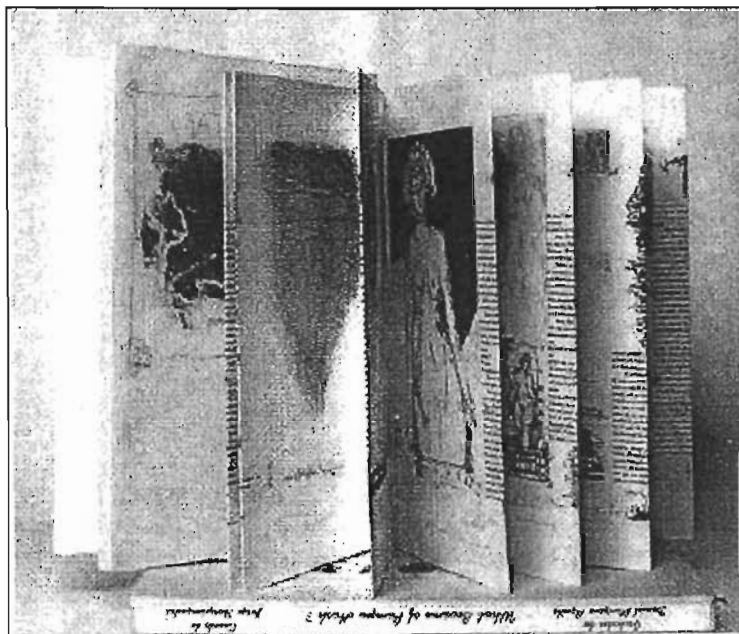


Figura 110

Conclusión

La confusión o desvalorización de lo que es estético ha llevado al artista a tratar de encontrar beneficio en el contenido y la significación, a su vez a llevado al artista al encuentro del libro de artista, lo cual nos expone al hecho de colocar la palabra escrita en función o como un elemento más de la plástica, dando como resultado nuevas formas de libro, de paginas y de experiencias tipográficas. El libro de artista lo concibe el autor, es decir que desde que es un proyecto, hasta su conclusión el artista es quien hace el trabajo de escritor, editor, impresor, etc. El artista también escoge los medios en que realizará su libro y los temas que contendrá la obra. Para dejar en claro por ultima vez, el libro de artista es en si mismo una obra y no el medio de difusión de una obra, no es el vehículo de transmisión de un contenido: es una forma de libro ligada a la expresión y al significado realizada en su totalidad por el artista.

Aunque haciendo honor a la verdad la definición que para mi es la más contundente no solo por el contenido también por la forma en como esta escrita es la de el escritor y poeta mexicano Ulises Carrión considerado el gran impulsor del libro de artista. De tal suerte que escribió en 1974 un texto que se publico al año siguiente en la revista Plural del periódico Excelsior, llamado El Nuevo Arte De Hacer Libros, en el que afirmaba lo siguiente:

“El libro es una secuencia de espacio – tiempo y es autónomo.”

En otro orden de ideas los libros de artista o alternativos, tienden a alejarse cada vez más del libro tradicional y así mismo a constituirse en una preferencia de expresión del arte, que además es irreversible como fenómeno cultural y artístico. Se reafirma como un genero que no deja de renovarse, de multiplicarse entre los realizadores, de desarrollarse en talleres de creación y difusión, en exposiciones, etc.

Ahora la nueva incógnita seria plantear a donde llegara el libro alternativo, en el sentido de que en un primer momento en el libro Ediciones De y En Artes Visuales se comenta que de las expresiones de artistas que hacen libros en cajas o rollos y agregaría yo, en piel de algún animal, papeles reciclados o hechos a mano, en tela, en madera grabada, etc. Pudieran parecer ejemplos modernos de libros alternativos.

Sin embargo, éstas expresiones surgieron al inicio de la marcha de la humanidad y fueron mejorándose, hasta convertirse en libros formales que hoy conocemos. Pero esta comparación tal vez no sea la pregunta más importante, el interés seria más bien tomando el ejemplo de los dadaístas y su no arte, en el cual se planteaba ir en contra flujo de las tendencias formales del arte existente en la época, parecido a lo que se plantea del libro alternativo, pero la reflexión estaria centrada en que pasaría si la tendencia del dada llegara a su limite y todos los

artistas hicieran no arte, es decir se necesitaría obligadamente que existiera alguien que creara arte para que pudiera existir el no arte.

Del tal suerte que si no existieran los libros formales, ¿ existirían los libros alternativos? Y concluyendo esta pequeña reflexión, si con avances tecnológicos como el Internet y las bibliotecas virtuales o digitales, con la escasa difusión de la lectura y de lectores ¿ no estaría entonces en riesgo de desaparecer el libro formal? Y si esto fuera posible ¿los libros formales serian nuestros nuevos libros alternativos?

CAPITULO III DESARROLLO DE LA PROPUESTA DEL LIBRO ALTERNATIVO

“El Ready Made de la Divinidad o la Caja de los Hallazgos Oníricos”

3.1 El libro objeto como ready made.

Se puede decir de acuerdo a lo que comentaba Rudolf Arnheim, que el arte corre el peligro de verse ahogado por tanta palabrería. Pocas veces se nos presenta una nueva muestra que podemos aceptar como arte auténtico, y sin embargo nos vemos abrumados por una avalancha de libros, artículos, tesis, discursos, conferencias, guías, etc; todo ello dispuesto a informarnos sobre lo que es arte y lo que no lo es, sobre qué cosa fue hecha por quién y cuándo y por qué y para quién y con objeto de qué objeto. Nos atormenta la visión de un cuerpecillo delicado sometido a disección por tropas de ávidos cirujanos y analistas neófitos en la materia. Y nos vemos en la tentación de suponer que si la situación del arte en nuestro tiempo es insegura es por que pensamos y hablamos demasiado acerca de él.

Es probable que tal diagnóstico peca de superficial. Es verdad que casi todo mundo juzga insatisfactorio este estado de cosas; pero, si indagamos con algún cuidado las causas del mismo, veremos que somos herederos de una situación cultural que es a la vez desfavorable a la creación de arte y propicia para fomentar formas de pensamiento equivocadas acerca de él. Nuestras experiencias y nuestras ideas tienden a ser comunes pero no profundas, o profundas pero no comunes. Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. El concepto aparece divorciado del precepto, y el pensamiento se mueve entre abstracciones. Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos. Lógicamente, nos sentimos perdidos en presencia de objetos que sólo tienen sentido para una visión no diluida, y nos refugiamos en el medio más familiar de las palabras.

De tal suerte que tendré a bien hacer un breve pero substantivo desglose de la partes que conforman la obra y el proceso de construcción del libro y para ello como lo referí en el anterior párrafo, me avocare a las palabras, esperando por otro lado que la poética visual de la obra sea suficiente como autosuficiente para ir más allá del texto que ahora desarrollaré.

3.1.1 Lo objetual del libro alternativo

Como se adelanto en el primer capítulo, nos podemos dar cuenta de que existen y existieron artistas que de una forma u otra, a través del tiempo y de su obra han trabajado con objetos (como maquinas) y han vinculado los mismos con la vida del hombre. Dándole una doble función, por un lado su relación con la cotidianidad y por otro su necesidad o dependencia del objeto así como también las interpretaciones o funciones reales que cumple el objeto en la vida misma.

En este sentido es cuando abordamos la relación del objeto como maquina y a la vez su relación tan directa con el humano que la crea, para darle vida y después subyugar de algún modo la suya al funcionamiento de ésta. Un ejemplo claro seria cuando el hombre crea una incubadora y esta a su vez debe funcionar para lograr la subsistencia de otra vida o podríamos de igual manera plantear está analogia para un cardioestimulador el cual fue creado por el hombre para que otros hombres puedan vivir y para no ir más lejos bastaría reflexionar en la dependencia que tiene la humanidad en un objeto tan pequeño y tal vez tan insignificante como un reloj, que controla y organiza la vida, por lo tanto el tiempo, es decir, la sociedad funciona a partir del tiempo, desde la hora en la que nace hasta la que muere y vivimos en la enfermedad del estrés porque sentimos que el tiempo no alcanza o se pierde, siendo esto mismo una metáfora que no hemos podido comprender.

Jaime Sabines en un fragmento de su poema *A media noche* escribió:

*“ Cada día, hijo mío, que se va para siempre, me deja preguntándome: ...
¿cómo se llama el que pierde un hijo?, ¿cómo, el que pierde el tiempo? Y si yo
mismo soy el tiempo, ¿cómo he de llamarme, si me pierdo a mí mismo?...”*

Lo cual a mi consideración deja bastante claro, el punto tratado anteriormente y permite ahora seguir con la segunda parte de este proceso para adentrarnos ahora al arte objeto.

*“Canicas, botones, dedos, dados, alfileres, timbres, cuentas de vidrio: cuentos
del tiempo. ”*

Octavio Paz

Diversas y muy numerosas son las interpretaciones que pueden serle adjudicadas al par de palabras "arte objeto". Su uso tan extendido y la peculiaridad de constituir una locución que solamente pueda ser utilizada en el medio cultural mexicano, son causas suficientes para interesarse en sus denotaciones como por ejemplo la tridimensionalidad postescultórica, tratándose de referir a aquella producción tridimensional en la cual el moldeado, el moldeo, la fundición o la talla no son los procesos prevalecientes y menos todavía los únicos, que pueden estar presentes pero en combinación con procesos constructivos e incluso fabriles, ambos sí predominantes, la cual es una característica del siglo anterior y el inicio de éste mismo.

Y en esto debemos incluir desde las propuestas a todas luces obras tridimensionales no escultóricas (que muchas veces son llamadas por pereza mental, por testarudez o por desconocimiento esculturas), hasta intervenciones, documentaciones y procesos que corresponden tanto al ámbito de lo conceptual como en estricto apego a la terminología historiográfica al de lo postconceptual, pasando por combinaciones, construcciones, ensamblajes, ejemplos de mobiliario de artista y algún caso de arte objeto.

Hoy en día el empleo de la locución "arte objeto" no sólo se halla muy extendida, sino que frecuentemente ha tenido, luego de un temporal abandono, un considerable repunte. Por un lado se renueva el interés por realizar exposiciones colectivas de arte objeto, lo cual no es reciente, cabe recordar entre muchas otras las exposiciones:

Arte-Objeto realizada en 1979 en ella participaron once artistas con trabajos en plata que les fueron encomendados por la empresa Tane. *Arte objeto y Arte objeto II*, cuya sede fue la hoy desaparecida Galería Chapultepec; la primera fue inaugurada en 1982 y la segunda en 1983 y ambas fueron organizadas desde entonces por la Dirección de Artes Plásticas del INBA. *Arte-sorios*, fue montada en la Galería Sloane Racotta en diciembre de 1986, e integrada con piezas de joyería trabajadas por cinco autores. *Ne s'use que si l'on s'en sert* (No se usa a menos que uno lo utilice), que el grupo Mixing presentó en 1990 en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil. *Es Diógenes Diógenes es*, llevada a cabo en 1990 en la también desaparecida galería y mueblería *Los caprichos*, integrada por lámparas elaboradas por 21 autores, *Arte objeto*, inaugurada el mismo año en la Galería La Agencia e integrada con trabajos de 16 artistas y Diálogos insólitos en el Museo de Arte Contemporáneo. Sin contar las muestras traídas del extranjero como la más reciente de el grupo Fluxus en el Museo Tamayo.

Por otro lado la producción personal de este tipo de expresiones como por ejemplo: en una tienda coyoacanense donde se expenden, amén de objetos de diseño, unas mercancías utilitarias (lámparas, cojines, delantales...) cuya particularidad radica en que han sido elaboradas con tela cruda, estampada con imágenes de la autoría de un artista visual; grabador, básicamente. Para la elaboración de tales mercancías se recurre a métodos fabriles a la vez que a procesos artísticos y a procedimientos artesanales.

Los responsables de tales mercancías son Ruth Lara y Joel Rendón, quienes designan su marca como *El arte en el objeto*. Una de las características de sus mercancías es su interactividad; esto es, son susceptibles de una exacta multi-reproducción mediante procesos real y exclusivamente industriales.

¿Son por ello ejemplos de diseño? Por contener imágenes realizadas por un artista ¿son artísticas? Tal propuesta no es novedosa, aun cuando este par de empresarios - diseñadores —fabricantes - artistas hayan comenzado su negocio hace poco tiempo. Abundan las tiendas - galerías neoyorquinas repletas de mercancías como las que ellos elaboran y comercializan. O a caso ¿Se trata de híbridos, ya que reúnen elementos diseñísticos, de arte y de artesanía? Tan post vanguardistas o, como dicen quienes se hallan inmersos en el campo semántico neoliberal, posmodernos.

Hay más casos: un grupo de promotores culturales proletarios, que en numerosas ocasiones han sido excluidos de las esferas y por ello de los beneficios del arte oficial, (en el entendido por arte oficial aquél arte sobre cuya artísticidad pareciera estar consensuada en un arte hegemónico dominante o predominante) han conseguido organizar a su comunidad (mediante la Asociación de Residentes de la Colonia del Obrero) hasta el punto en que pudieron ejercer presión para que servidores públicos de la delegación política Gustavo A. Madero en el Distrito Federal, iniciaran la construcción del Centro Cultural Francisco Toledo, cuyos beneficiarios lo son muchos de los numerosísimos habitantes del norte del D. F., tan carentes, como se sabe (aunque no se actué en consecuencia), de satisfactores para sus necesidades culturales.

La infraestructura para la distribución cultural de este centro se halla algo avanzada y, como una iniciativa más de estos promotores y de la Asociación de Residentes, se ha destinado un área para "juegos infantiles arte objeto" que serían construidos a partir de las indicaciones de artistas visuales. Unos autores, en una primera fase, ya trabajan por invitación; luego, los organizadores incorporarán a otros más mediante una convocatoria abierta.

Los "juegos infantiles arte objeto" resultantes serán de una escala mayor a la humana media ¿Podrán, pese a ello, ser tenidos por objetos? Antes de saber cómo serán, ¿son ya considerados arte porque fueron propuestos o serán propuestos por artistas? ¿Son diseño arquitectónico? ¿Otra vez se trata de híbridos?

En los ejemplos que he mencionado y en las respuestas a las preguntas se encuentran tal vez elementos suficientes como para caracterizar al arte objeto?

La locución "arte objeto" sirve para designar cualquier obra utilitaria o por lo menos potencialmente funcional en cuya idea originaria haya intervenido algún artista visual, quien puede tomar parte o no, en una o en más de las fases subsecuentes a la de la concepción: en los procesos de prefiguración, en la elaboración de maquetas, modelos o prototipos, en la realización misma y dado el caso en la fabricación a gran escala.

Las obras de "arte objeto" pueden ser editadas en series cortas (próximas a los procesos artesanales o a los tirajes gráficos), pueden ser ejemplares únicos (como casi todas las artes visuales) o pueden constituir producciones amplias (similares a las diseñísticas).

Las obras de "arte objeto" no son anónimas (como las artesanías) ni tienen autorías colectivas ni corporativas (como los diseños), sino que son responsabilidad de un artista. Pero siendo artísticas, tales obras implican, además, fusiones de géneros y hasta de sistemas especializados de producción: el artesanal y/o el artístico (la arquitectura incluida), y/o el diseñístico.

El que su nomenclatura sea local no implica que el fenómeno del "arte objeto" solamente acontezca aquí. Existe incluso una exposición internacional que, aunque no está dedicada de manera exclusiva a obras de esta índole, las incluye: la SOFA Miami Exposition, en donde SOFA son las siglas de *sculpture, objects and functional art*, nombre este último que resulta bastante más preciso que la denominación mexicana.

Pero también habrá que destacar algunas de las obras que han sido reunidas en Diálogos insólitos. Arte objeto, donde se muestran, intervenciones, documentaciones post conceptualistas, combinaciones, construcciones, numerosísimos ensamblajes, muebles de artista, arte objeto y obras tridimensionales no escultóricas. Paradójicamente, hay, en esta colectiva en cuyo subtítulo aparece la palabra objeto, obras de autores que cultivan vertientes de la no objetualidad o, al menos, de una objetualidad postconceptual, refiriéndose a aquella que implica una reacción ante el no protagonismo del objeto por la prevalecencia de la idea.

González Casanova propone una intervención a base de polvo proveniente de bibliotecas, que en un inicio circunscrito a una zona precisa, irá diseminándose por el área de exhibición; González de León exhibe registros fotográficos en los que el objeto importa en tanto a la relación que establezca con los distintos contextos en los que es documentado.

Jezik presenta construcciones postconceptuales en las que el objeto aparece revalidado (como en la nueva objetualidad japonesa); los trabajos de Yoko Ono son ejemplos de primer orden de arte conceptual sesentero, en los que los objetos testimonian que el personal del museo ha seguido las instrucciones de la artista, a la vez que hacen posible que el público intervenga de la manera en que ella lo ha decidido; mientras que Semefo utiliza el procedimiento tradicional del moldeo, lo cual no hace que su obra resulte convencional, recurre al objeto pero para privilegiar la idea.

Claro está que así mismo hay intervenciones no relacionadas con lo conceptual ni con lo postconceptual. Se trata de aquellas en las que objetos ya existentes devienen soportes. Son los casos de las participaciones de Toledo (Francisco) y de Zenil. Las combinaciones son opciones próximas a los géneros tradicionales, o derivadas de éstos, pero que sin dejar de ser del todo convencionales, no lo son en un sentido purista.

Las obras de Gironella y de Torres son claros ejemplos de combinaciones. Las construcciones son obras elaboradas mediante la unión de elementos, pero generalmente no de partes preexistentes, sino realizadas ex-profeso o, en el caso de ser recicladas, son utilizadas luego de haber sido transformadas, dispuestas o intervenidas de manera tal que su apariencia anterior no sea tan notoria o, si lo es, que no sea relevante. Almeida, Arguello, Esqueda, Friedeberg, Serrano y Diego Toledo participan en esta exposición con construcciones.

Actualizaciones de la escultura en chatarra y reivindicaciones de géneros o de usos con fines artísticos de materiales que hasta hace no mucho continuaban excluidos del arte oficial o hegemónico han sido incorporados a esta exposición. Guttin cuenta con ejemplos de ensamblajes con acumulaciones, pero ahora le fue seleccionada una pieza post industrial a base de chatarra y vidrio. Las hermanas Casanueva participan con piezas en vidrio que son post pop y Rousset interviene con un ejemplo de orfebrería no utilitaria de formato medio.

Coen y Ríos (el segundo vinculado con el género del mobiliario de artista) son los autores de las únicas obras usables o potencialmente funcionales que forman parte de esta colectiva. Exponen ensamblajes Anguía, Barba, Bremer, Castañeda, Corona, Chellet, Ferreiro, Fonseca, Garma, Glass, Gutiérrez, Isaac, Jaurena, Litowitz, Mecalco, Pecanins, Ruiz y Santiago. Cabe mencionar por ejemplo, en descargo, que en 1988 Jim Edwards curó para el Museo de Arte de San Antonio, Texas, una colectiva que luego viajó a otras tres sedes, cuyo título fue *The poetic object* y en la que reunió no sólo ensamblajes, sino hasta collages y obras bidimensionales en técnicas mixtas. Es pertinente referirse a la frecuentísima incorporación de elementos de lo real dentro de la realidad artística de los ensamblajes a modo de subversión, ante la fatalidad mimética de la que el arte no se ha desembarazado.

El género prevaleciente en *Diálogos Insólitos*. Arte objeto es el del ensamblaje. Definible como "collage 3D", puede estar resuelto mediante recursos técnicos tales como la reunión de objetos (añosos, muchas y reiteradas veces) elegidos para ser sometidos a la elaboración expresa de ciertos componentes, a la intervención por parte del autor en algunos de los que seleccionó, mismos que por su precariedad, se disponen frecuentemente dentro de cajas, vitrinas, exhibidores, o también bajo capelos.

Ahora bien, después de éste recuento quisiera instalarme en este último párrafo, para retomar esencialmente los siguientes vértices que regirán de alguna forma el desarrollo de un libro objeto (del que por cierto ya hable ampliamente en el Capítulo II) y a su vez su asociación con el ready made.

- Reunión de objetos encontrados.
- Objetos añosos.
- Intervención por parte del autor en algunos objetos.
- Disposición de los objetos dentro de cajas.

Los puntos propuestos se irán analizando poco a poco en el desarrollo del capítulo para señalar con claridad porque son de vital importancia para el desarrollo de la obra.

3.1.2 Fluxus y los objetos añosos.

Para poder abordar los puntos del apartado anterior es muy importante hablar Fluxus, (aunque ya se había mencionado éste grupo de manera general en el Capítulo I) ahora pretendo abordarlo desde los puntos en los que se tiene coincidencias con los temas señalados para desarrollar.

Fluxus se sitúa en el panorama artístico del siglo XX como un movimiento que surge en respuesta a una serie de cuestionamientos sobre las formas tradicionales del arte, y la relación entre arte y vida que se habían venido gestando a finales de los años 50.

La primera presentación Fluxus marcó el inicio de un concepto que reunió a un gran número de artistas de distintas disciplinas y latitudes. Éste se origina en gran medida por contacto con la música experimental de John Cage, mientras que sus actividades colectivas tienen mucho en común con los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, como el dadaísmo, el surrealismo y el ready-made de Marcel Duchamp.

La transposición de límites mediáticos y la experimentación se encuentran muy ligadas a las ideas de vanguardia, lo mismo que a la idea de anti-arte utilizada por George Maciunas. Debido a las características de representación efímera de la mayoría de los conciertos o acciones de Fluxus, el material que sobrevive a estos eventos es en su mayoría documentación fotográfica, catálogos, carteles, grabaciones, discos y publicaciones.

El primer festival Fluxus se efectuó en el Städtisches Museum de Wiesbaden en 1962. George Maciunas, artista y empresario lituano formado en diversas escuelas de arte de Nueva York, había planeado una serie de conciertos para septiembre de 1962 bajo el título Fluxus Festival Internacional de Música Novísima. Durante cuatro fines de semana se presentaron artistas de diversas disciplinas con piezas de música de acción, happenings, eventos y composiciones de música concreta, cintas grabadas y películas.

A partir de entonces, el concepto Fluxus, que originalmente Maciunas imaginó como título para una "revista internacional del más reciente arte y anti-arte, música y anti-música, poesía y anti-poesía", sirvió para denominar conciertos y eventos, manifiestos y ediciones presentados y publicados en Europa, Estados Unidos y Japón.

Aunque la revista nunca apareció, el concepto Fluxus se ha mantenido hasta hoy como el común denominador de las más variadas actividades artísticas, Fluxus es, en primer lugar, una red multidimensional de encuentros, representaciones, ideas y objetos que se extiende a través de un largo "tiempo y muchos países; es un fenómeno cuyos límites son borrosos y difíciles de definir.

Parafraseando a Lewis Carroll, es una larga historia con muchos nudos.

Al inicio, Nueva York y las ciudades alemanas Darmstadt, Dusseldorf, Colonia, Wuppertal, Wiesbaden y Berlín fueron importantes puntos nodales; al mismo tiempo se desarrollaron intensas conexiones en Japón, París, Ámsterdam, Londres, Copenhague, Estocolmo, Praga y Madrid. A la larga, Nueva York — donde vivió Maciunas— y la República Federal Alemana —lugar de residencia o tránsito de muchos artistas— permanecen como los principales escenarios de Fluxus.

A finales de los años 50 y principios de los 60, artistas como John Cage, Nam June Paik, Maciunas, La Monte Young y Emmett Williams encontraron en Alemania un vigoroso desarrollo de la música nueva y la poesía concreta, el cual estimulaba planteamientos que trascendían los límites de los diversos géneros, reaccionando de inmediato a nuevos impulsos.

La República Federal Alemana iniciaba una nueva orientación política, económica y cultural que dio lugar a un clima propicio para la experimentación artística, mediante la cual pudieron desarrollarse formas inter mediáticas vinculadas con los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX.

En Renania y Berlín coincidieron artistas que crearon plataformas para sí mismos y sus amigos, así como galeristas y museos que consideraron irritable, y por lo tanto importante, la concepción del arte de Fluxus, y se dieron a la tarea de difundirlo. A la constante presencia de Fluxus en el escenario artístico germano-occidental contribuyeron también artistas como Joseph Beuys y Wolf Vostell, quienes recibieron de este movimiento un impulso determinante para su propio trabajo, y a pesar de algunos desacuerdos y distanciamientos, nunca abandonaron el contacto con ese círculo.

Con sus muchas y diversas raíces y formas de expresión, Fluxus se aparta una y otra vez de los intentos contundentes de definición y de una clasificación unívoca en la historia del arte.

Ahora bien, hablando ya de lo que es el uso del objeto encontramos un sustantivo acervo en la obra de Fluxus la cual puede ir desde canicas hasta un piano. Es decir que la diversidad de objetos encontrados para realizar sus propuestas artísticas tienen características por supuesto de ready made y al mismo tiempo se combinan con otros objetos intervenidos por parte del autor. Estos objetos añosos o viejos retoman de nueva cuenta un valor agregado por diversos factores que les da el ser descontextualizados de su uso real y al mismo tiempo contextualizados como arte objeto. Así mismo una buena parte de las obras o de objetos tienen su disposición dentro de cajas, vitrinas, exhibidores, maletas o capelos. De tal suerte que la obra de Fluxus es la base perfecta para el desarrollo del libro objeto y de los objetos mismos.

3.1.3 La Caja de los Hallazgos Oníricos

El Ready Made de la Divinidad o La Caja de los Hallazgos Oníricos es el título del libro objeto que realice a partir de esta investigación. Quedando ya de ante mano definido por los anteriores textos como libro objeto por sus características. Este libro también pretende ser un resumen que contenga diversos lenguajes o sistemas de símbolos que se encuentran dentro de una estructura y en este caso en el mismo libro, con una poética visual que conserve el equilibrio entre el espacio y su tiempo.

La disposición del libro se hará en un área de 1.10m x 50cm x 20cm montado sobre una base, que a su vez ira montada sobre la pared. El libro está compuesto por cinco cajas o cubos de madera cada una de 20cm x 20 cm, que a su vez cada una de ellas guarda objetos, los cuales se pueden observar a través de pequeñas puertas que dan acceso a las mismas.

Cada caja tendrá una historia diferente, contada a partir de los objetos que contiene y a su vez a las evocaciones que cada uno de éstos le permita al espectador imaginar. Las puertas que permiten el acceso a cada caja también son diferentes cada una y se relacionan con el contenido.

Para redondear la explicación de cada caja es vital rescatar de la información del primer capítulo los puntos importantes para adentrarnos más en el tema para también observarlo desde otra perspectiva que nos permita más adelante abordar los aspectos generales de la construcción de la obra y para ello planteo los siguientes aspectos:

- La biología es el estudio de la vida, es el estudio científico de la vida orgánica en la Tierra. La VIDA ARTIFICIAL (VA), por el contrario, es el estudio de la vida en el ambiente digital.
- Se trata, consecuentemente, de vencer el prejuicio de que la vida basada en el carbono es la precondición universal para la vida. Tan vivos están la bacteria y el hombre, como los robots y los seres digitales. En cuanto a los últimos, se trata de universos existentes más allá del monitor de la computadora, cuyos seres y comunidades están hechos de electrones auto-organizados en "ácidos nucleicos" digitales.
- Estos seres viven su vida digital en nichos ecológicos, y su único propósito es la simple existencia. Habitantes de los ecosistemas electrónicos y ópticos, viven, se adaptan y evolucionan su vida digital en tiempos, espacios y causalidades.
- Su vida se organiza en base a las propiedades de los electrones y los sistemas ópticos; la nuestra se organiza en base a las del carbono.

- Unos son seres digitales; los otros somos "carbonautas". A nosotros, los seres orgánicos, se nos llama wet life (vida húmeda); a los seres digitales: life in silico (vida en silicio).

René Descartes en su *Tratado del Hombre* dice:

"Supongo que el hombre no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra a la que Dios da forma con el expreso propósito de que sea lo más semejante a nosotros..."
"El cuerpo humano es una especie de autómeta cuyos huesos son su armazón, los músculos sus resortes, y los tendones sus cables."

Y cuando habla acerca de la fisiología de la máquina corporal menciona:

"...deseo, digo, que sean consideradas todas estas funciones sólo como consecuencia natural de la disposición de los órganos en esta máquina; sucede lo mismo, ni más ni menos, que con los movimientos de un reloj de pared u otro autómeta, pues todo acontece en virtud de la disposición de sus contrapesos y de sus ruedas".

En este orden de pensamientos la parte que le corresponde ya a la idea del libro alternativo busca contraponer lo orgánico del cuerpo humano con lo frío, duro, e inflexible del objeto. Hablar de la parte mecanizada del humano y la parte humana de la máquina. A través de la descontextualización de objetos, el ready made y la intervención de algunos en su caso. Todo esto mostrado a través de la caja como contenedor y a su vez todas como un libro objeto. Figura 1.

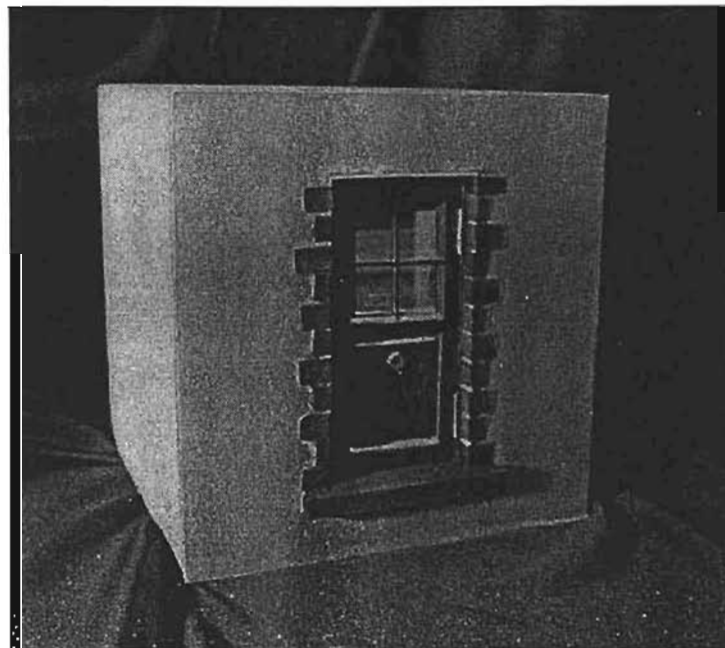


Figura 1 Caja uno, El Tiempo

Caja Uno "El Tiempo"

Como se menciona anteriormente bastaría reflexionar en la dependencia que tiene la humanidad en un objeto tan insignificante como un reloj, que controla y organiza la vida, es decir, la sociedad funciona a partir del tiempo, desde la hora en la que nace hasta la que muere y así paradójicamente existe una parte que nos mecaniza, nos hace movernos automáticamente, nos sujeta a horarios, nos hace rutinarios, monótonos, grises. Figura 2 y 3.

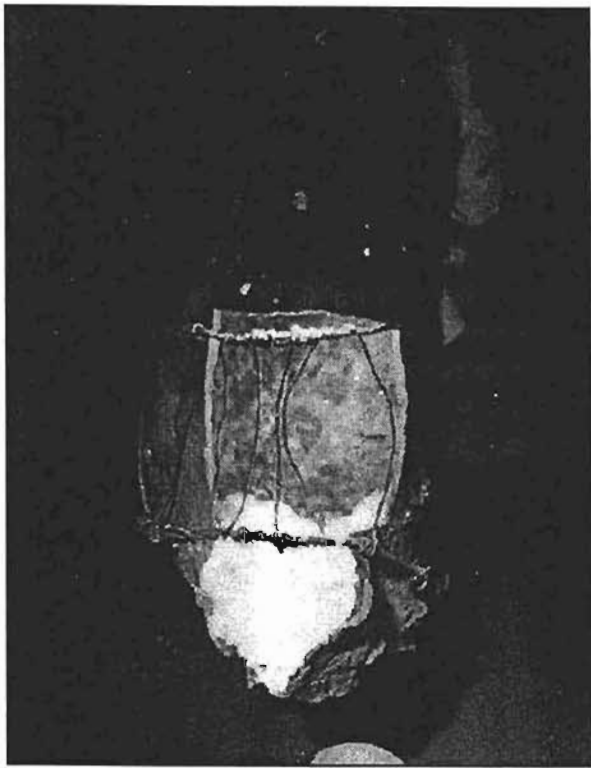


Figura 2 Detalle Interior

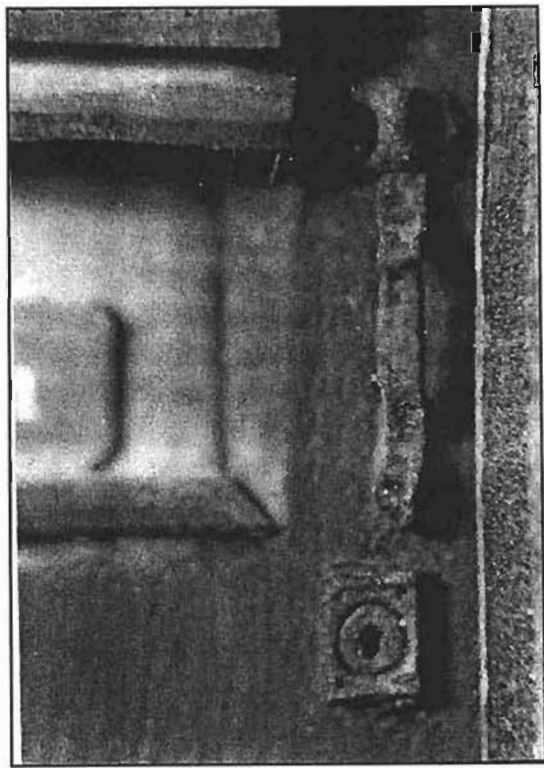


Figura 3 Detalle de Puerta

Caja Dos "El Columpio"

La parte humana de la máquina: ¿existe? ¿son sólo tableros de circuitos? Máquinas que nos ayudan a sobrevivir, resuelven nuestras insuficiencias, nos orientan, nos comunican, nos divierten, nos hacen la vida más ágil. ¿Podrán entonces disfrutar del suave balanceo de un columpio? Figura 4 y 5.



Figura 4 Interior

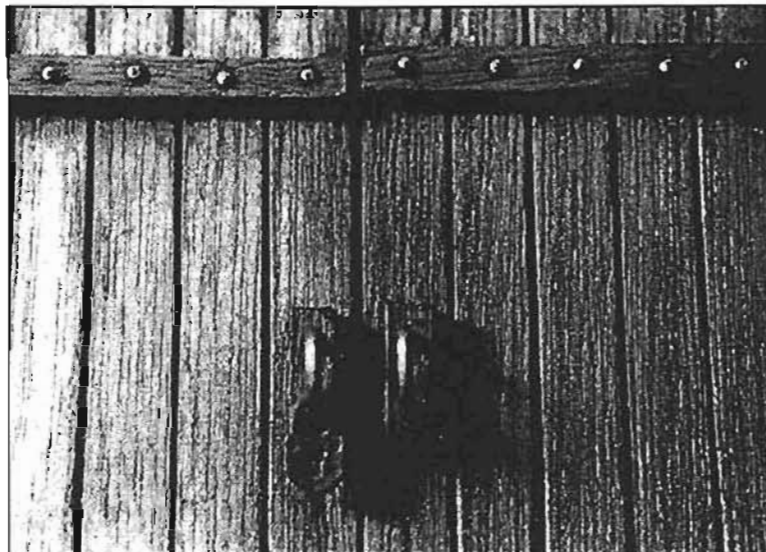


Figura 5 Detalle de Puerta

Caja Tres " La Fabrica"

La parte mecanizada del humano: ¿Un corazón de plástico destinado en un transplante no siente?. Hoy en día existen partes mecánicas que reemplazan órganos, extremidades y huesos, partes que son vivas pero independientes a nuestro cuerpo. ¿Somos una máquina? ¿Funcionamos como ellas? o acaso ¿las madres son fábricas de niños? Figura 6.

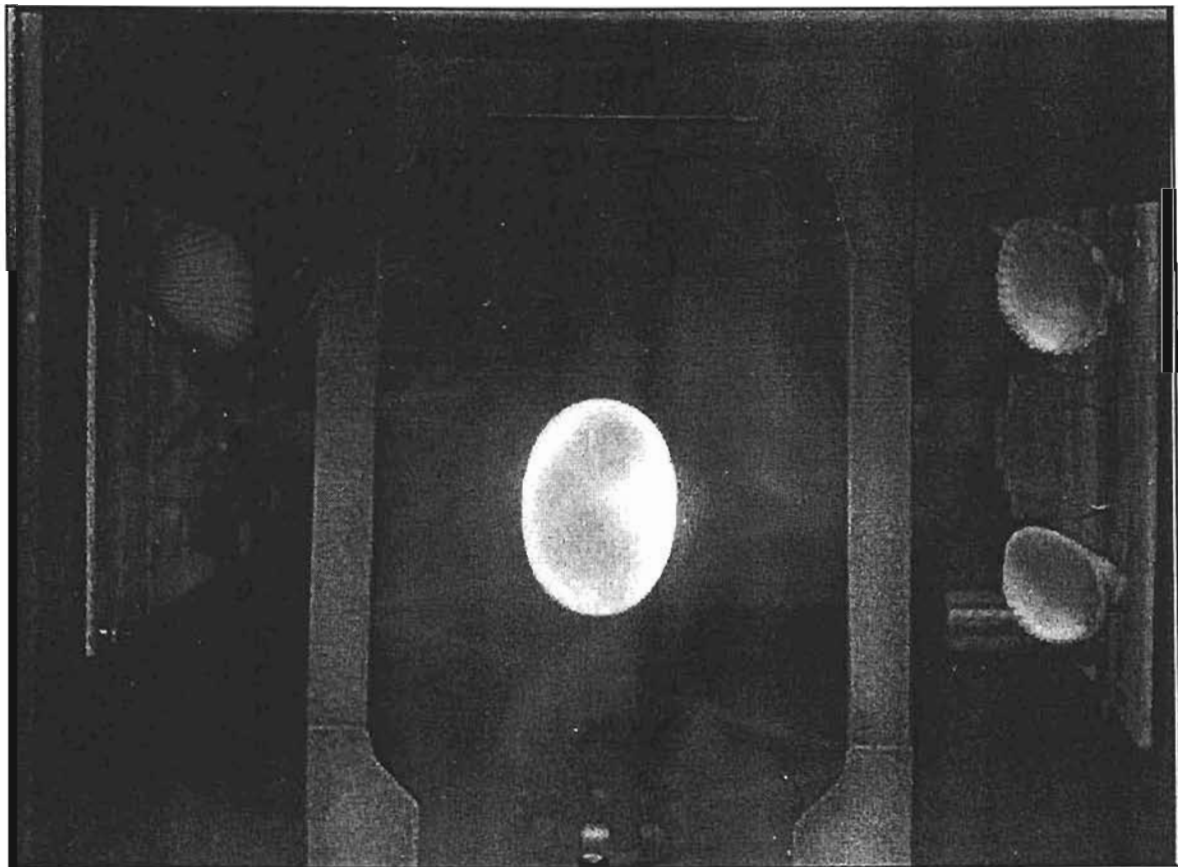


Figura 6 Interior

Caja Cuatro “ Dada ”

Más allá de los seres orgánicos: ¿hasta dónde se extienden las fronteras de lo vivo?, ¿son los seres electrónicos verdadera vida? ... y, ya en el terreno del arte: ¿puede un ser artificial convertirse en artista?, ¿podríamos ser los humanos sensibles a sus obras? Figura 7 y 8.

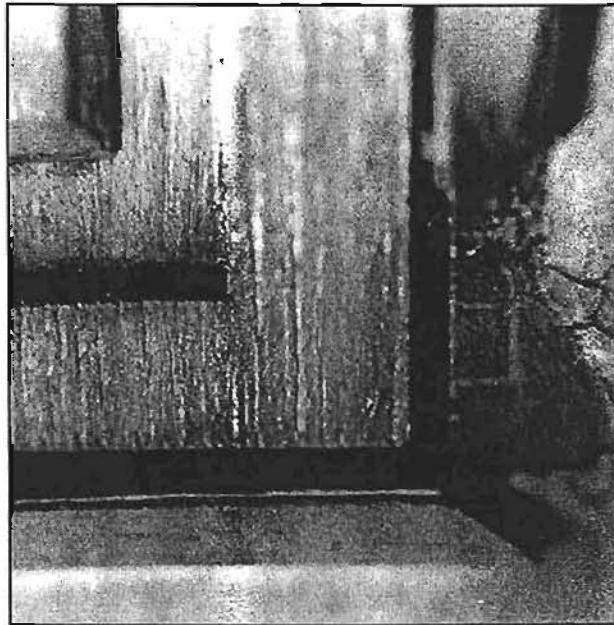


Figura 7 Detalle exterior de puerta

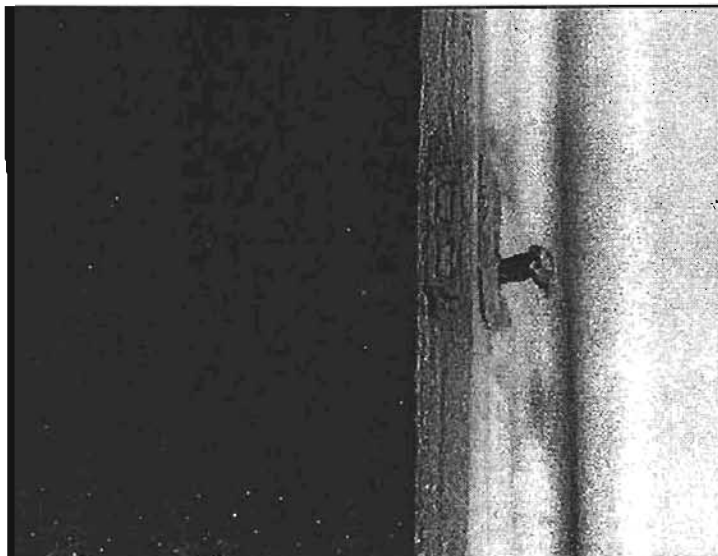


Figura 8 Detalle de Puerta

Caja Cinco " wet life : life in silico "

Saber si la tecnología mueve al humano o si el hombre la maneja, si el hombre se sirve de la tecnología o ella de él. Tal vez la paradoja más grande de éste milenio o la ficción más grande del milenio pasado. Es decir en éste milenio nos diseñan (los medios de comunicación) un mundo de avances o adelantos más allá de nuestra imaginación, cuando a la vuelta de la esquina vemos situaciones de nuestra realidad, necesidades fundamentales, que la tecnología y la ciencia no han podido resolver, es triste pero lo cierto es que esa otra realidad no tiene nada de virtual. Figura 9 y 10.



Figura 9 Detalle de puerta



Figura10 Detalle interior

Dentro del proceso de trabajo que he venido llevando como línea vertebral, hablo de compartir el desarrollo creativo como una integración, donde se trabajan los sentimientos hacia el exterior y trato de que el trabajo se vuelva un espacio para todos.

Planteo la posibilidad de crear una atmósfera plástica o poética visual donde se junte por medio de iconos o signos un lenguaje que nos hable a través de la textura, colores y objetos.

De un espacio poético que nos remita a un hecho interno, que haga que fluyan las mareas del cuerpo a través de los sentimientos. Tratando de rescatar objetos que el tiempo se ha encargado de llamar viejos, acabados o inservibles. Así como también materiales de rehúso. De estos materiales seleccionados primordialmente figuran motores, engranes, poleas, piezas oxidadas, alambre y cuerda, madera, etc. Todo esto para crear un mecanismo interno que funcione e interactúe con el espectador.

Otros materiales hechos que forman parte de la obra son puertas que funcionan para crear espacios y con ello la posibilidad de incorporar objetos trabajados en forma tridimensional. Las puertas son de madera. Cuando nos referimos a la idea concreta podemos decir que son puertas que nos llevan de un mundo a otro en el tiempo, la dimensión, las etapas de la vida. Es una fisura que nos transporta de un sitio a otro, son espacios dimensionales, agujeros negros, son nuestra voz interna dando vueltas.

También como parte esencial las cajas son estructuras que recrean un mundo mágico interior o mecánico dentro de la cavidad de la misma, a la cual tenemos acceso por pequeñas puertas que la cierran. Esto quiere decir que dentro de las estructuras, existen ambientes que tienen vida propia como nuestros órganos, son imágenes que nos proyectan como recibimos por dentro el mundo exterior, son pequeños escenarios sentimentales y críticos. "*En mi circo interno todos son yo y yo soy todos.*" Figura 11.

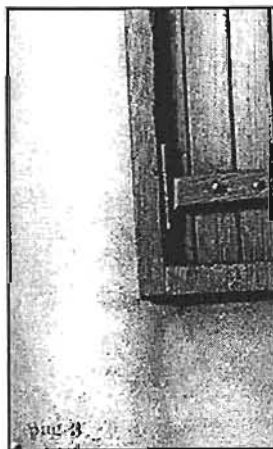


Figura 11 Detalle de puerta y exterior Caja dos.

3.1.4 Libro y caja como binomio simbiótico

Las cajas pueden tener una relación íntima con los componentes esenciales del libro y por tanto con las facultades del libro, que podemos comparar con distintos significados como la sorpresa o la incertidumbre y así mismo con las cualidades del libro, como la de guardar misterios entre sus páginas, la protección de la información que contiene, o simplemente asegura el conocimiento y en resumen también se le puede entender como un contenedor al igual que una caja y por tanto ésta última posee las cualidades antes mencionadas. Figura 12.

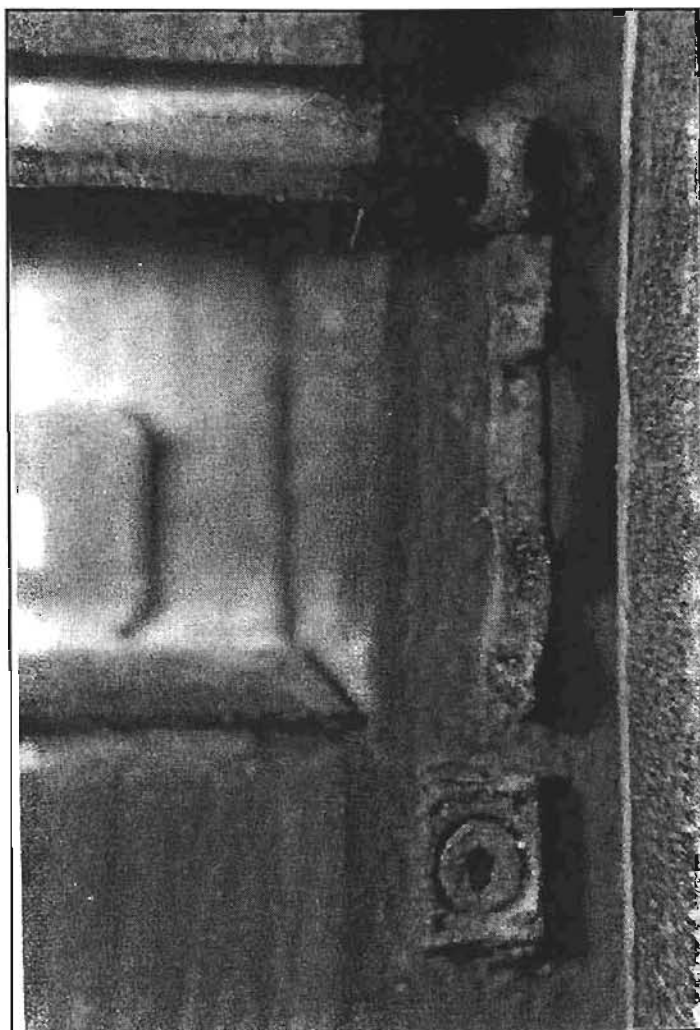


Figura 12 Detalle de puerta Caja uno

3.1.5 Espacio temporal en el libro objeto

El espacio y el tiempo en ésta obra pretenden generar un lazo entre el espectador y la obra, donde por medio de sensaciones se plantee un espacio y tiempo alterno al real o físico, se prevé que visualmente a través de los objetos el espectador pueda trasladar sus emociones y su memoria hacia donde su percepción se lo requiera y para ello las sensaciones pueden ser visuales, táctiles, etc. Es decir que la obra tenga la capacidad de trasladar al espectador a un tiempo espacio que no sea el real como cuando estamos en el cine o cuando leemos un libro.

Quiero conectar al espectador con su propia memoria: los rostros, las miradas, las voces, los lugares y sus recuerdos que son la materia prima para poder construir ese puente invisible entre el público y la obra. Las emociones que nacen de esa mágica relación han sido siempre lo que me ha motivado a indagar en las aguas del cuerpo y sus mareas y como parte de esta búsqueda muestro lo que hasta hoy he encontrado. Ahí en el espacio o escenario donde las ideas sin forma se tornan carne, para darle vida al universo de la sensual fantasía de los sentidos, es donde nos reencontramos con el reflejo de lo que somos o hemos dejado de ser.

“Me debo a lo que se mueve porque he vivido siempre en transición, y aunque mute olvidos y cambie formas siempre retorno a esa pregunta ¿qué es el tiempo y el espacio?”

Ricardo Pavel Ferrer Blancas.

Intento demostrar que existe magia en los espacios alternativos para el arte, que permitan al espectador acercarse al trabajo artístico. No existe mejor contacto con el público que un lenguaje que nos permita romper cualquier barrera que impida un contacto directo con la obra, proponemos una retroalimentación que nos permita compartir el espacio. Un espectador que interactúe con la obra, que pueda observar la obra de diferentes ángulos, que transite a través de la obra en el momento que se muestra.

3.2 Bitácora

El trabajo siguió un proceso de experimentación el cual desarrollo en los puntos siguientes a partir de los materiales las técnicas y la realización de la obra. Figura 13.

- Diseño de las cajas y sus posibles contenidos.
- Maquetas preliminares de las cajas y su contenido.
- Búsqueda de materiales y objetos.
- Ensamblaje de cajas.
- Construcción de dobles fondos y pintura interior.
- Modelado de figuras y detalles.
- Moldes de modelados y objetos encontrados.
- Vaciados de distintos objetos y modelados en distintos materiales.
- Ensamblaje y realización de puertas.
- Patinas y texturas de puertas, vaciados y objetos.
- Realización de ensamblajes de escenarios dentro de las cajas.
- Funcionalidad de puertas y objetos que tienen movimiento.
- Colocación de luz y láser, dirección de los mismos en función de los ambientes.
- Colocar tapas y puertas.
- Patina y acabados de las cajas por fuera.
- Colocar paginación en las cajas.



Figura 13 Proceso de Diseño y Construcción

3.2.1 Desarrollo de la Obra, Técnicas y Materiales

Las técnicas utilizadas son diversas:

Figura 14.

- 1) Modelado en plastilina de algunas figuras y de los detalles de puertas (manijas, cerraduras, candados, etc.)
- 2) Moldes de caucho de las figuras en plastilina y de algunos objetos encontrados.
- 3) Armado de cajas y dobles fondos para colocar de forma oculta focos e interruptores.
- 4) Ensamblaje de puertas a las cajas.
- 5) Pintura y texturas para puertas y cajas con óleo y acrílico.
- 6) Vaciados en cera y resinas de objetos varios.
- 7) Fusión en frío de metal con ácidos y polvo de distintos metales.
- 8) Cristalizar objetos y materiales naturales (árbol, arena, cactus, etc.)
- 9) Articulación de objetos y puertas que se mueven.



Figura 14 Proceso de Diseño y Construcción

Los materiales ocupados para la realización de la obra son los siguientes:
Figura 15 y 16.

1. Madera de diferentes grosores
2. Clavos
3. Alfileres
4. Pintura en aerosol
5. Óleo
6. Secativo de cobalto
7. Pegamento blanco
8. Plastilina epóxica
9. Arena de mar
10. Cactus secos
11. Objetos encontrados
12. Resina cristal
13. Lijas de madera y agua
14. Transistores y tablas de circuitos
15. Pilas alcalinas
16. Alambre y cable
17. Focos y apagadores
18. Cera
19. Caucho de silicón p - 48, diluyente y catalizador
20. Polvo de plomo, zinc y aluminio
21. Ácidos
22. Acrílicos
23. Pegamento epóxico
24. Pegamento instantáneo
25. Señalador Láser
26. Espejos
27. Cartón
28. Plastilina
29. Números y letras transferibles

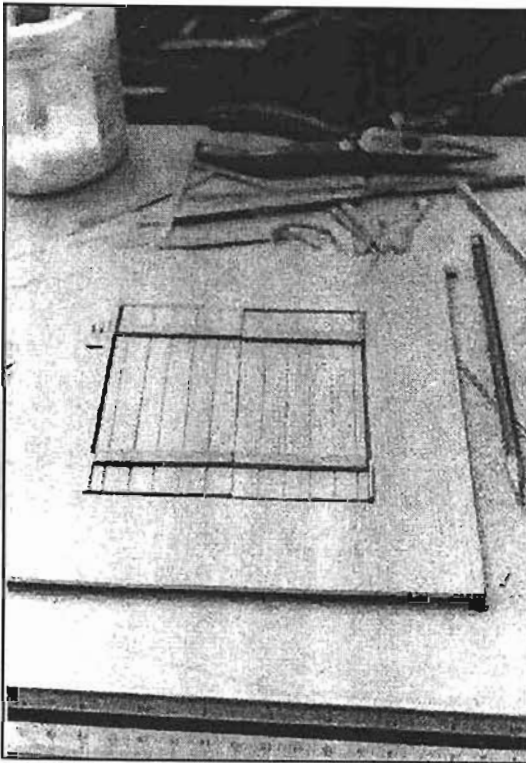


Figura 14 Materiales

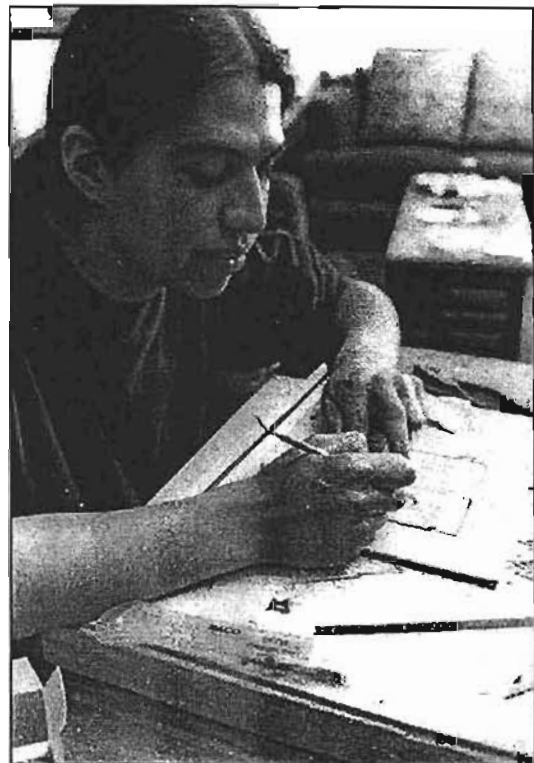
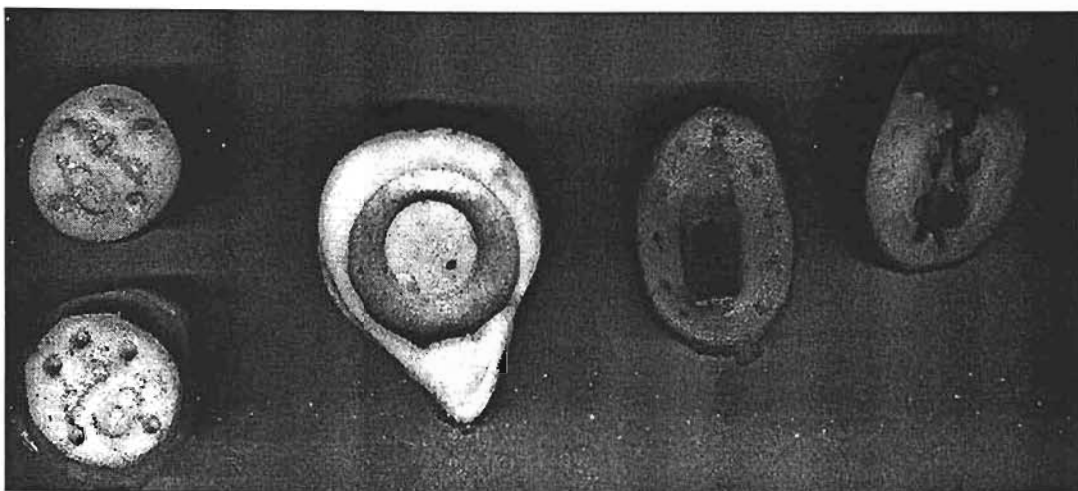
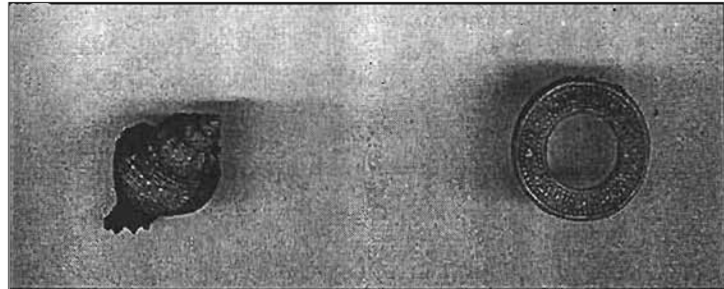
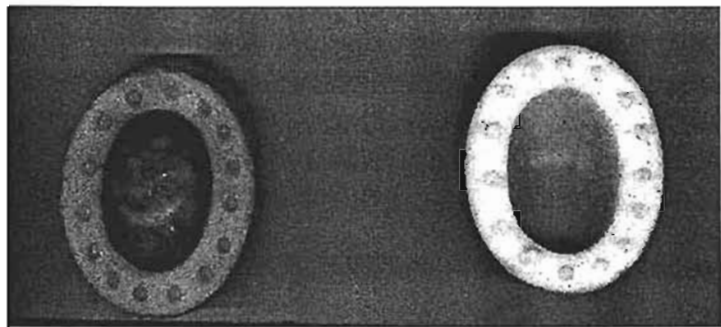
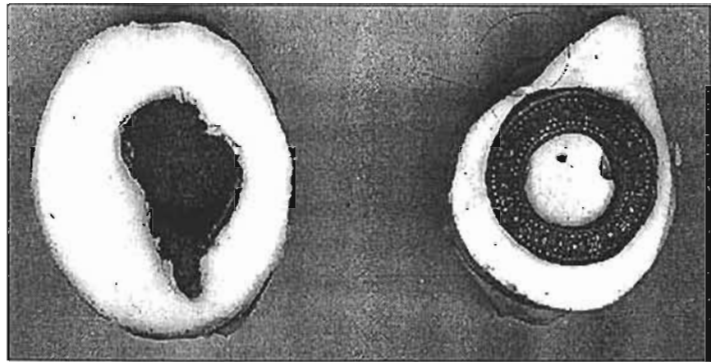
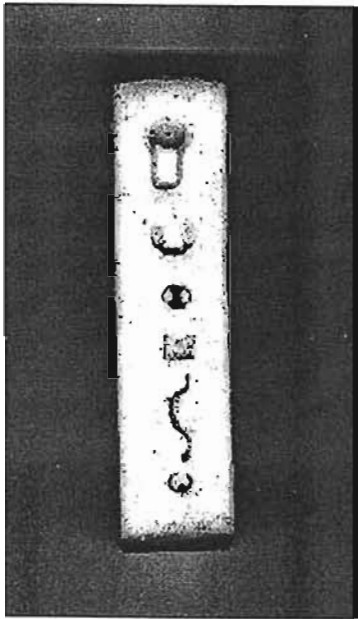
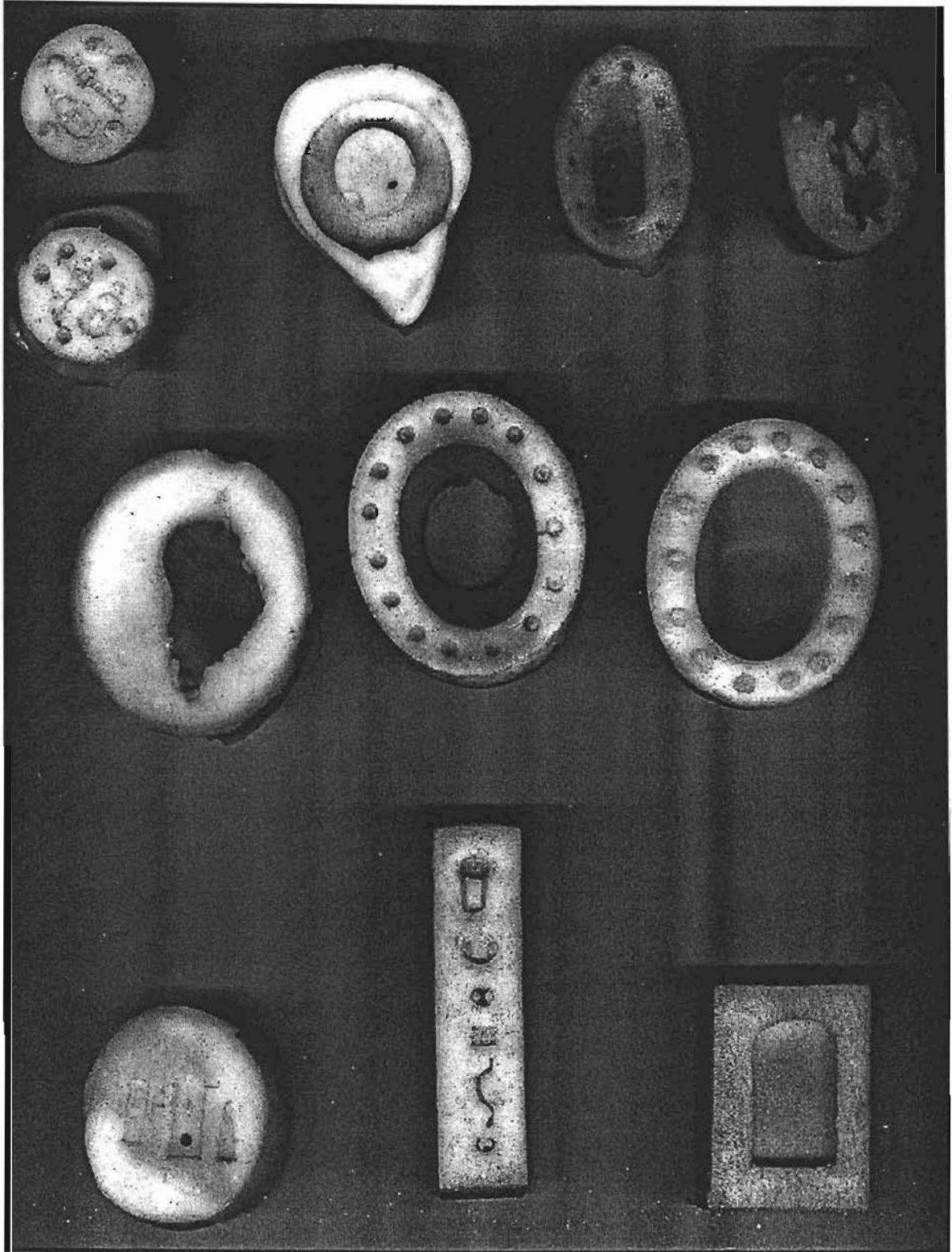


Figura 15 Técnica

MOLDES Y VACIADOS





3.2.2 Realización del libro

Como ya había mencionado el libro consta de cinco cajas las cuales describiré a continuación en cuanto a sus características:

Caja Uno “El Tiempo”

Ésta caja como se menciona anteriormente habla del tiempo, contiene en su interior un reloj de arena que simboliza el inicio y el fin de la vida el cactus en forma de capullo representa el nacimiento y la tumba el final de esa vida que transcurre en el fluir de la arena que cae, el acceso a esta caja se da por medio de una puerta inglesa de una relojería y el numero de pagina es 0. Figura 16.

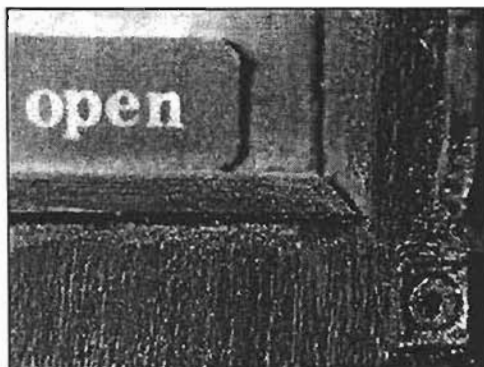
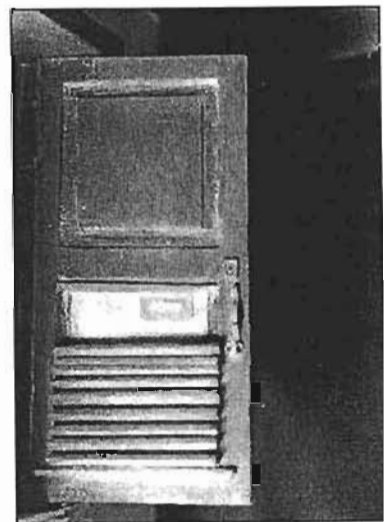
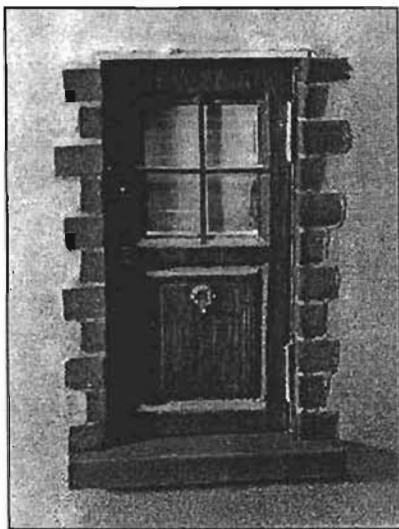


Figura 16 Detalle

Caja Dos "El Columpio"

Ésta caja tiene una puerta de establo la cual da acceso a un árbol diseado en el cual se balancea sobre un columpio cristalizado un robot cuestionando la posibilidad que tienen las maquinas de ser sensibles a los estímulos más elementales y simples, el numero de pagina es 3. Figura 17.

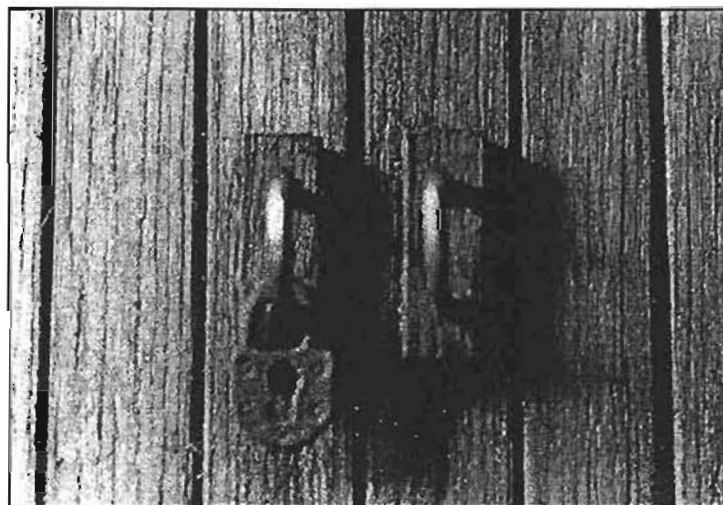
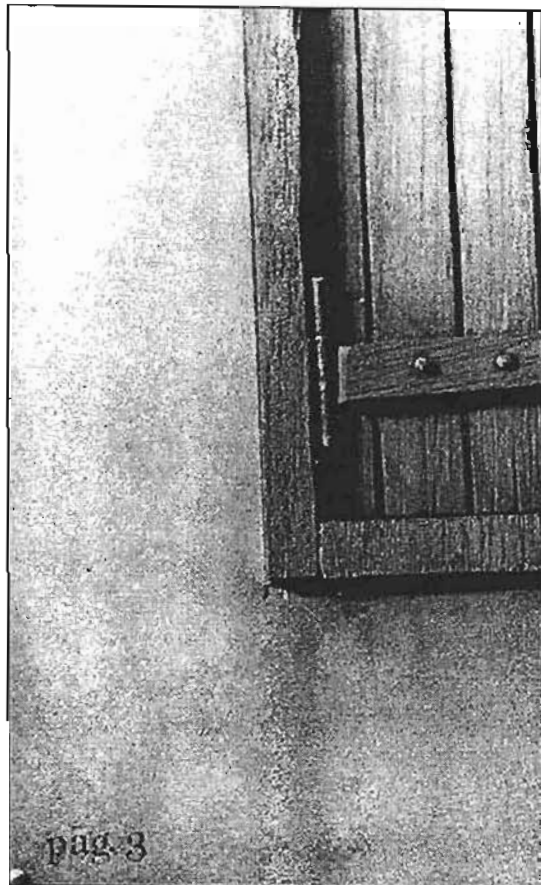


Figura 17 Detalle

Caja Tres "La Fabrica"

La caja en su interior recrea una pequeña fabrica cuyo producto son seres humanos, a través de objetos orgánicos instalados en tableros de circuitos y un feto cristalizado protegido como una reliquia no por su valor de vida sino por su valor mercantil, la entrada a este ambiente es una puerta metálica corrediza, el numero de pagina es 69. Figura 18.

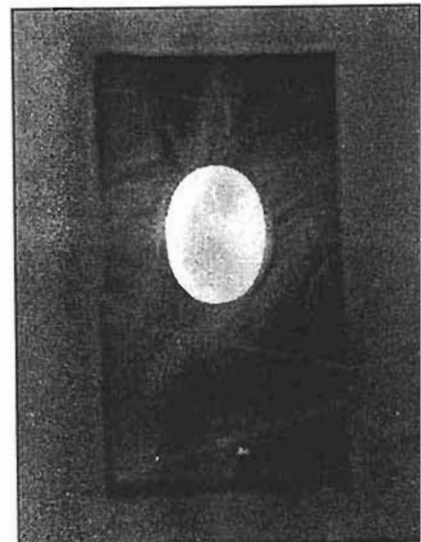
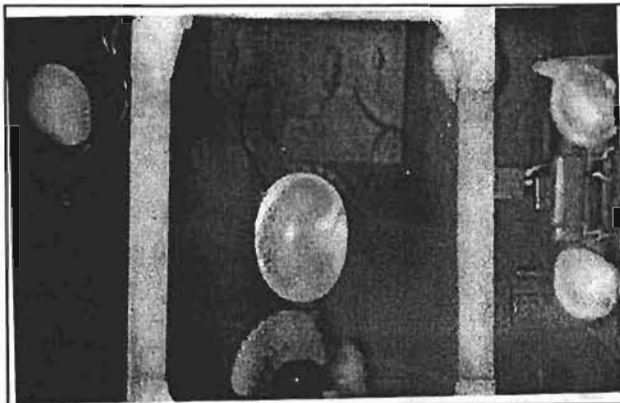
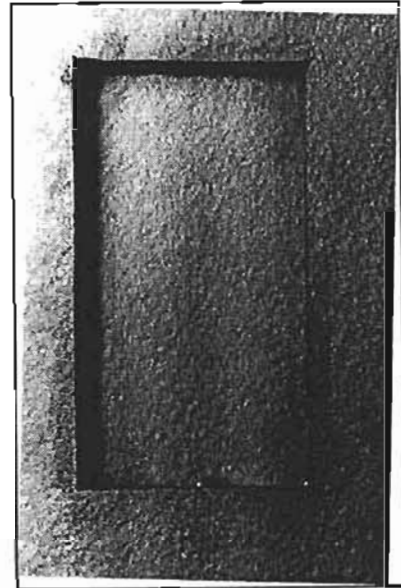


Figura 18 Detalle

Caja Cuatro "Dada"

Un caballito de madera que alude a la analogía del dadaísmo en caso de que la anécdota fuera cierta pero en realidad es la sobre valuación que se hace de los objetos divinizándolos hasta el culto, el valor que los objetos tienen más allá de nuestros sentimientos y la dependencia que tenemos de ellos, el acceso a este ambiente es por una puerta vieja de madera, la página es la número 7. Figura 19.

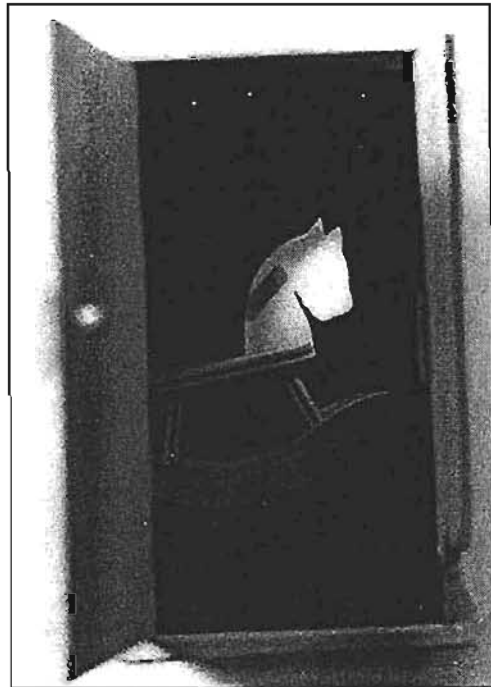
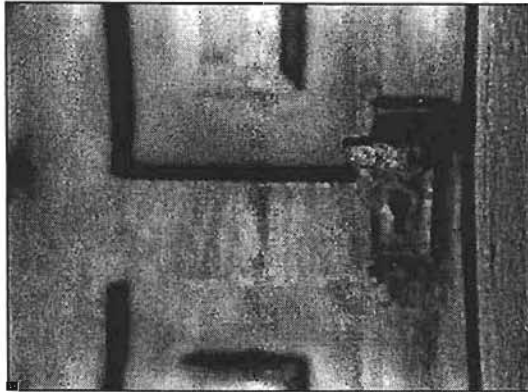


Figura 19 Detalle

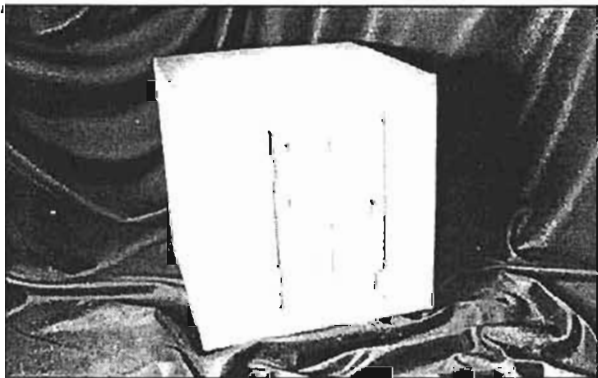
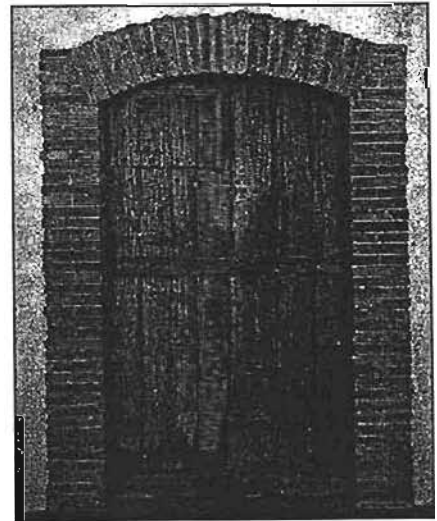
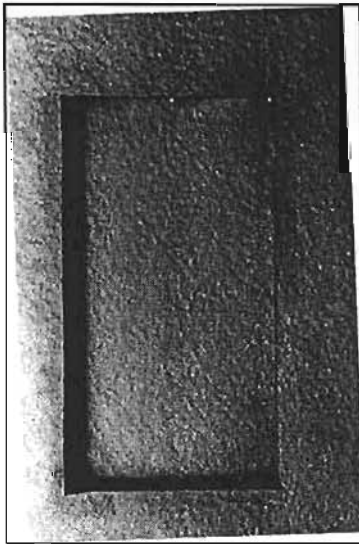
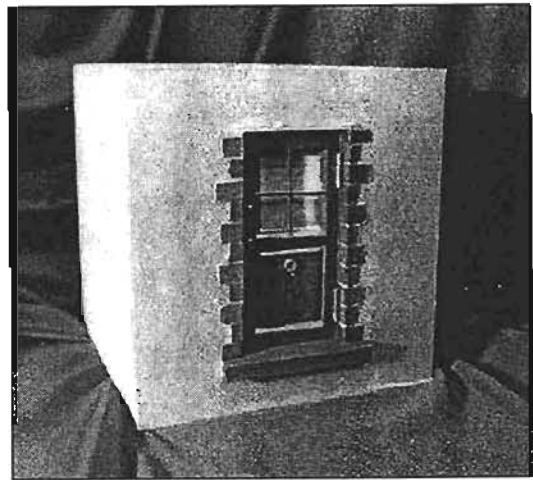
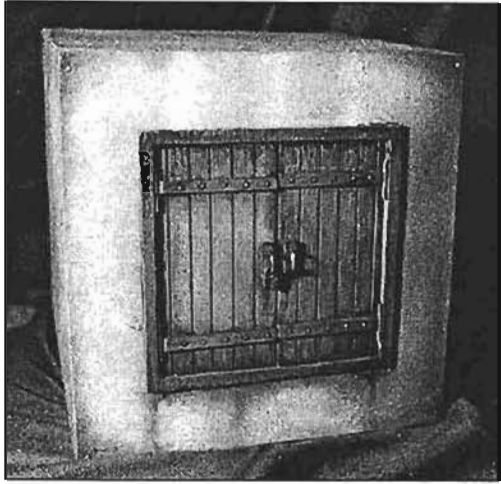
Caja Cinco "wet life: life in silico "

La pagina 256 es el numero de ésta caja, el interior es un mecanismo de engranes que produce sensaciones y emociones hasta entonces solo procesadas por los seres humanos, el acceso al ambiente es una fisura en una puerta. Figura 20.



Figura 20 Detalle

“El Ready Made de la Divinidad o la Caja de los Hallazgos Oníricos en un Libro Objeto”



CONCLUSIONES GENERALES

En un primer momento el desarrollo del proyecto de un libro alternativo en el seminario del mismo nombre, inicio como una necesidad que pretendió satisfacer en varios aspectos esta investigación; hoy puedo decir que el objetivo está cumplido.

Éste proceso me hizo transitar por distintos problemas que se fueron resolviendo a partir del análisis de conceptos teóricos y prácticos, tratando con ello de aclarar la perspectiva, por momentos bifurcada, de la línea de trabajo que pretendo seguir y que he encontrado hasta éste momento. Y concluyendo ésta primer idea hallé en éste transito **“El ready made de la divinidad o la caja de los hallazgos oníricos”**, que resume de manera fehaciente el resultado del proceso de investigación de mi obra fusionada al concepto del libro alternativo.

En anteriores conclusiones ya venía vislumbrando las posibilidades del libro alternativo en el arte contemporáneo, pero ahora quisiera abordarlo desde un perspectiva personal que me permita adentrarme más allá de lo que fue ésta primera experiencia del libro alternativo.

Pienso que en un inicio como en casi todas las cosas, uno se imagina lo que puede ser el libro a partir de un empirismo poco ambicioso y es hasta que miramos imágenes, leemos a diferentes autores, en fin, hasta que investigamos que uno se da cuenta de la complejidad y las posibilidades del libro, es entonces cuando me adentre a un segundo proceso donde todo se revierte y resulta bastante complicado decidir que hacer o por donde empezar, pues las ideas se multiplican y todas las opciones parecen viables.

Entonces resulta difícil no establecer un vínculo con la producción de un libro, en la cual se pueda hacer derivados de una idea general en un primer libro o generar otros tantos a partir de la necesidad del creador. Así mismo el libro se convierte no solo en una búsqueda, en realidad en ese momento importan más los encuentros sorpresivos de la técnica, la teoría y sus autores.

Es decir que en ésta área de la creación artística existe una gran diversidad que tal vez difícilmente se imaginaba uno, antes de iniciarse en la aventura de la nueva pagina y su nueva escritura.

En este sentido como en casi cualquier área del arte, el libro se convierte en un objeto de estudio permanente, en el cual me interesa seguir transitando, porque siento que solo termine un primer ciclo, que de cierta forma es el pretexto que inicia otro, más aterrizado en términos de un conocimiento global acerca de la historia del libro en el tiempo, sus autores, sus materiales y su concepto.

Que permita un análisis más profundo del desarrollo de un tema con un mejor sustento y que profundice, incluso, en autores de libros y su obra.

En fin, más de lo que se pueda decir lo importante es que ésta experiencia me permita ser participe de una nueva búsqueda y provoque nuevos encuentros con los libros alternativos, que compartamos la producción y la divulguemos, no solo en la plástica, también en el tan perdido habito de la lectura.

Los nuevos libros probablemente no existirían sin los tradicionales o viejos y si pudieran existir sin ellos, probablemente no serian alternativos.

Por ultimo una reflexión:

“El mediodía en la calle, atropellando ángeles,
violento, desgarrado;
gentes envenenadas lentamente por el trabajo,
los motores, árboles empeñados en recoger su sombra,
ríos domesticados, panteones y jardines transmitiendo programas musicales

¿Cuál hormiga soy yo de estas que piso?

- Lo mejor de la escuela es el recreo-
Dice Judit, y pienso:

¿Cuándo la vida me dará un recreo? ¡Carajo!
Estoy cansado. Necesito morirme siquiera una semana.”

JAIME SABINES.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Lourdes, CORONEL, Juan, SEBASTIÁN *et. al.*, **Escultura Mexicana, De la Academia a la Instalación**, 2 ed., México, LANDUCCI CNCA INBA, 2001, 453 pp.
- ARNHEIM, Rudolf, **Arte y Percepción Visual**, 3ª. reimp. , España, Alianza, 2001, 512pp.
- ARTEAGA, Agustín, **Javier Marín, Barro**, Italia, LANDUCCI, 2001, 185 pp.
- BENITEZ, Issa María, CARRIÓN, Ulises, HELLION, Martha, *et. al.*, **Libros de Artista**, España, TURNER, 2003, T. I, 360 pp.
- BOLLONOW, Otto Friedrich, **Hombre y espacio**, España, Labor, 1969, 249 pp.
- BURMEISTER, Ralf, **Historia de la Pintura del Renacimiento a Nuestros días**, Alemania, Könemann, 1995, 128 pp.
- COVARRUBIAS, Javier, **La mosca prohibida de todos**, *Archipiélago* N° 15, año 2/enero-febrero 1998, pp. 18-25
- DAVIS, Tony, **Escenógrafos**, España, Océano, 2001, 176pp.
- DEBROISE, Oliver, **Binational exhibition of installation in site – specificart: In Site 94**, USA, Sally Yort, 1995, 178 pp.
- DESCARTES, René, **Discurso del método**, 2ª. ed., Colombia, Panamericana, 2000, 137 pp.
- DESCARTES, René, **Tratado del hombre**, España, Editora nacional, 1980, 241 pp.
- DESCARTES, René, **Meditaciones Metafísicas**, México, Porrúa, 2003, 196 pp.
- ENDE, Michael, **MOMO**, 15ª. reimp., México, Alfaguara, 1994, 255 pp.
- FEIERABEND, Peter, **Nudes Index I**, Eslovenia, Könemann, 2000, 239 pp.
- GARCIDUEÑAS, Sol, **Estar y no Estar, Helen Escobedo 15 Instalaciones**, México, UNAM, 2000, 94 pp.
- GROSENICK, Uta, BURKHARD, Riemschneider, **ART NOW 137 artistas al comienzo del siglo XXI**, Alemania, Taschen, 2002, 638 pp.
- GROSENICK, Uta, **Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI**, Alemania, Taschen, 2001, 576 pp.
- HELLION, Martha, **Ulises Carrión ¿mundos personales o estrategias culturales?**, España, TURNER, 2003, T. II , 178 pp.
- HONNEF, Klaus, **Arte contemporáneo**, Alemania, Taschen, 1993, 126 pp.
- HUNTER, Sam, **George Segal**, España, POLÍGRAFA, 1989, 128 pp.
- INGO, Walter, **Arte del siglo XX**, Alemania, Taschen, 2002, 840 pp.
- JARRASSÉ, Dominique, **Rodin la pasión por el movimiento**, Italia, Lisma, 2001, 223 pp.
- KANDINSKY, Wassily, **De lo Espiritual en el Arte**, 9ª. ed., México, Coyoacán, 2002, 134 pp.

- KARTOFEL, Graciela, MARÍN, Javier, **Ediciones de y en Artes Visuales**, México, UNAM, 1992, 102 pp.
- KRAUBE, Anna Carola, **Historia de la pintura del renacimiento a nuestros días**, Alemania, Könnemann, 1995, 128 pp.
- LEVY, Steven, **Artificial Life**, USA, Vintage Books, 1993
- LOPEZ, Chuhurra, Osvaldo, **Estética de los elementos Plásticos**, España, Labor, 1970, 154 pp.
- LUCIE SMITH, Edward, **Artes Visuales en el siglo XX**, Alemania, Könnemann, 2000, 400 pp.
- LUNA, Alejandro, **Esenografía**, México, CNCA INBA, 2001, 251pp.
- MANZANO, Daniel, **Catalogo de la exposición Libros Alternativos**, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo.
- MARCHÁN Fiz, Simón, **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos**, 7ª. Ed. , España, Akal, 1997, 214 pp.
- MICHELI, Mario, **Las Vanguardias Artísticas del siglo XX**, 2ª. ed., España, ALIANZA FORMA, 2002, 364 pp.
- MINK, Janis, **Duchamp**, Alemania, Taschen, 1996, 95 pp.
- MIRANDA Cirlot, Sandra, **Tápies**, España, SUSAETA, 2001, 96 pp.
- OLIVEIRA, Nicolas, **Installation Art**, Inglaterra, Thames and Hudson, 1996, 205 pp.
- OSTERWOLD, Tilman, **Pop Art**, Alemania, Taschen, 1999, 239 pp.
- PAZ, Octavio, **Apariencia desnuda**, 2a. edición, México, Era, 1978, 183 pp.
- PAGELS Heinz R, **The Dreams of Reason**, USA, Bantam New Age, 1989
- RAMÍREZ, Juan Antonio, **Duchamp ,el amor y la muerte**, Madrid, Siruela, 1993, p. 26.
- RENÁN, Raúl, **Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial**, 2ª. ed., México, UNAM, 1999, 100 pp.
- SABINES, Jaime, **Antología Poética**, 1ª.reimp., México, FCE, 1995,398 pp.
- SCHMILCHUK, Graciela, **Helen Escobedo: pasos en la arena**, España, CNCA UNAM, 2001, 371 pp.
- SCHNEIDER, Luis Mario, **Manuel Felguérez muestra antológica**, México, INBA SEP, 1987, 81pp.
- STANGOS, Nikos, **Conceptos de Arte Moderno**, 6ª.reimp.,España, Alianza, 1997, 258 pp.
- TORRE de la, Villar, Alberto, **Breve Historia del Libro**, México, UNAM, 235 pp.