



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**El Arte Ritual de la Muerte Niña
en un Libro Objeto**

Tesis
que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Ana Luisa Galindo Rentería

Director de tesis: Dr. Daniel Manzano Aguila

México, D. F. 2005



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

m342061



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Como cari cuyeye
Eure-eure-eure
Como cari cuyeye
A mala a mala.*

Agradecimientos

A Dios, a todos los ángeles y santos que me acompañan.

Dedico a:

A mi abuela, Carmen Erreguín †, por todo el amor que me brindó, por mostrarme que la vida esta llena de magia en cada rincón.

A mis Padres:

Vicente Galindo, por su cariño, sus consejos y por que siempre que lo necesito esta ahí para apoyarme en mis decisiones y en mi vida.

Alicia Rentería: por ser mi mamá, mi amiga, mi confidente, por todos los consejos y el amor que me da, por apoyarme en todos los proyectos que realizo, en mis estudios y en mi vida así como por toda la confianza que deposita en mí.

A mis hermanos, Vicente y Susana, por los momentos que hemos compartido por los consejos, el apoyo y el amor que me brindan en los momentos en que ya doy todo por perdido y por creer en la “cajita”... los quiero.

A mi tío Ernesto Rentería por ayudarme en la elaboración de la caja y los jalones de orejas que me da!

Rodolfo, porque siempre estuviste ahí en los buenos momentos y en los peores momentos, por tu invaluable apoyo tanto técnico como afectivo, y sobre todo por que tu presencia ha fortalecido el frágil hilo que amarra mis entrañas.

A mis maestros del Seminario:

Daniel Manzano Aguila, Alejandro Pérez Cruz (por mostrarme que el grabado es un mundo de experimentación), Pedro Ascencio, Antonio Yarza, Eduardo Ortiz Vera.

A mis compañeros del seminario, en especial: Valeria, Euclides y Pável.

A mis amigos:

Mónica Gallegos, por ser mi mejor amiga y por las porras que siempre me echa.

Arturo Barrón, por su valiosa amistad, por sus buenos consejos y sobre todo, por llevarme en el camino correcto que es el grabado.

Luis Fonseca, por su muy valiosa amistad y por demostrarme que siempre en la buenas y en las malas puedo contar con él.

Roberto Hernández por su valiosa entrega en la vida, su amistad y por toda la ayuda en este proyecto.

Rogelio Cordero por los buenos gustos, por ser géminis y por ser como es.

Isaac Santos, por las bonitas fotos y por tener el mejor gusto.

Y no pueden faltar Elisa Lemus y Santa Orozco, ¡por sus enojos y las buenas platicas!

Índice

| | |
|---|------------|
| Introducción | 6 |
| Capítulo 1: El arte ritual de la muerte niña | |
| 1.1 Antecedentes de la muerte niña | 8 |
| 1.2 La pintura de la Dormición | 16 |
| 1.3 Fotografía de los Angelitos | 18 |
| 1.4 La Virgen y el Angelito | 22 |
| 1.5 Monjas Coronadas | 24 |
| 1.6 Los Nuevos Angelitos | 35 |
| Conclusiones | 39 |
| Capítulo 2: El Libro Alternativo | |
| 2.1 Antecedentes históricos de la escritura | 40 |
| 2.1.1 Antecedentes de los libros alternativo | 44 |
| 2.1.2 El libro en el extranjero | 45 |
| 2.1.3 El libro en México | 50 |
| 2.2 Características y definiciones | 59 |
| 2.2.1 El libro ilustrado | 66 |
| 2.2.2 El libro de artista | 67 |
| 2.2.3 El libro objeto | 67 |
| 2.2.4 El libro transitable | 68 |
| Conclusiones | 70 |
| Capítulo 3: Desarrollo de la propuesta | |
| 3.1 Antecedentes de la electrografía | 71 |
| 3.2 Los grupos | 74 |
| 3.2.1 Neográfica | 80 |
| 3.2.2 Últimas tendencias | 83 |
| 3.3 Bitácora | 86 |
| Conclusiones generales | 108 |
| Bibliografía | 110 |
| Hemerografía | 113 |
| Anexo I: Imágenes | 114 |
| Anexo II: Citas | 116 |

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

NOMBRE: Ana Liza Galindo

Ren Eliza

FECHA: 15 - Agosto - 2005

FIRMA: [Firma]

Introducción

Esta investigación se realizó con el fin de hacer un libro objeto, en el que se desarrolló el tema del arte ritual de la muerte niña. No es un tema fácil, seguramente es muy utilizado, pero resulta más complicado cuando es la muerte de un niño. La tradición europea de registrar la muerte de los niños ha existido desde hace siglos, originalmente era accesible principalmente para los adinerados pues el encargo de las pinturas que representaban a los niños muertos era costoso. Con la aparición de la foto se le brindó a los menos ricos la posibilidad de tener recuerdos de sus niños muertos.

Aquí en México la tradición de hacer una foto del angelito como parte del ritual funerario se extendió considerablemente entre los pobres de las áreas rurales. Una de las principales razones fue el alto índice de mortalidad infantil en esas zonas, lo que aumentó el deseo de los padres por preservar la imagen de sus hijos.

El arte de la muerte niña está estrechamente vinculado con el culto a la Virgen, debido a que las fotografías de los angelitos se basan en pinturas del siglo XVII que representan la muerte de la Virgen. Al igual que con las Monjas Coronadas, la indumentaria y los adornos simbolizan el estado de inocencia, pureza, virtud, en la que ambos mueren y su transformación es en un ser celestial, es una afirmación de la victoria sobre la muerte por medio de la resurrección.

Pero todo este rito a cambiado: ahora ya no se celebra la muerte como una transformación celestial, la nueva celebración es matar a los hijos, ya sea por violencia intrafamiliar, por la guerra o incluso por enfermedad o aquella por complot (como la noticia de los hermanos que planean matar a su hermano menor porque a él si le compraron un dulce).

El trabajar con la muerte niña es por que hay una resonancia de actitud ritual, en donde la experiencia humana hacia lo sagrado es de índole estrictamente religioso. Desde el título se muestra que se trata de un arte ritual por que esa es su característica, la que nos hace comprender a la vez la intensidad de su arte, la necesidad de seguir vivo.

Esta investigación se realizó con el fin de hacer un libro objeto, en el que se desarrollaron estos tres temas expuestos que forman parte de la cultura mexicana; por un lado esta el culto a los muertos que es una tradición que ha perdurado por los siglos, la relación de este rito con el de las monjas coronadas y la violencia infantil, que día a día forma parte de la vida cotidiana.

Dando como resultado que la tradición del arte ritual de la muerte niña en muchos de los casos ya no se siga la iconografía y ahora el ritual es golpearlos brutalmente, abandonarlos o hasta darles la muerte.

Los objetivos de esta investigación son:

- Conocer el ritual infantil funerario
- Mostrar con teoría e imágenes que el culto a la muerte niña va más allá de la tumba o los sentimientos
- Mostrar la relación que hay con las Monjas Coronadas
- Comparar como es que se ha perdido todo el rito funerario infantil
- Mostrar un recorrido a lo largo de la historia de los libros alternativos sus formas su representación, sus objetivos

El porque hacer un libro alternativo con este tema, es por la necesidad de darle una nueva lectura. Así como el códice que utilizaban nuestros antepasados para llevar o anotar sus ritos, ceremonias y tributos; el libro es ahora en nuestros días una de las herramientas más utilizadas por el público. En este caso es por la necesidad de darle un nuevo carácter no solo de lectura sino visual o táctil a cada hoja. Es por ello que las imágenes están dispuestas en tal forma que el lector tiene que especular buscar e interpretar cada imagen que contiene éste libro objeto.

Los capítulos de la investigación están estructurados de la siguiente manera:

En el capítulo 1 se tratan los antecedentes históricos del arte ritual de la muerte niña, la iconografía funeraria, así como la pintura y la fotografía de angelitos haciendo una comparación con las monjas coronadas, para finalizar con los nuevos angelitos y hacer una comparación de cómo todo el arte ritual ha cambiado y se ha perdido por la violencia que día a día vivimos y que nos conduce a esa cultura del morbo.

En el capítulo 2 se tratan los antecedentes histórico de la escritura, antecedentes históricos del libro como tal, lo referente al origen del libro, no solo en México sino en el extranjero. Así como los usos y aplicaciones que este tiene desde su aparición y los diferentes tipos de libro que hay.

Ya en el capítulo 3, se desarrolla la propuesta de la unión del libro objeto con los angelitos, las monjas coronadas, así como los nuevos angelitos. Para seguir con la creación de un libro objeto, rescatando imágenes para reinterpretarlas utilizando el factor tiempo a través del personaje aplicando las técnicas de electrografía y siligrafía apoyadas de diferentes técnicas mixtas para la elaboración de las imágenes de libro.

Con esto se abre un camino hacia la experiencia con las posibilidades de los materiales. Asistimos a una manera de crear imágenes compuestas y a un modo alternativo de mirarlas.

EL ARTE RITUAL DE LA MUERTE NIÑA

1.1 Antecedentes de la muerte niña

La muerte cuando ya se ha vivido, es una agradecida demanda de la humanidad, pero hay una muerte cruel, aquella que degolló, que cercenó una existencia antes del recorrido de una vida. Esa que mansilla las acciones, los proyectos del mismo vivir, por qué no, también, esa que detuvo las templanzas necesarias, las desesperanzas que enrolan y armonizan las vivencias mismas.



Las niñas y niños mudrigal de vestida
a las edad de tres años. Falleció
el día de mayo a las tres de la
mañana de 1894.

Fig.1 Anónimo. Niña Muerta. Siglo XIX. Jalisco.

La muerte niña es una expresión que no se refiere precisamente a la muerte de niños, sino a un fenómeno cultural mexicano al ritual en que los niños que acaban de morir son considerados no niños sino *angelitos* y como tales son festejados, no llorados. *La muerte niña* es aquella vista y vivida con alegría dentro de una ceremonia cristiana en la que se considera a los niños inocentes de toda desdicha eterna. *La muerte niña* no es muerte sino nacimiento festivo a otra vida.

En España surge la fuente indispensable para rastrear el origen de los ritos funerarios con los que en México se enfrenta la muerte de los niños, pues nuestros modelos espirituales básicos donde el catolicismo español introducido en nuestro país durante la Colonia.

Las dos ceremonias rituales de mayor trascendencia y significación para la tradición cristiana son las que se refieren a la llegada de un nuevo ser, así como la muerte. Ambos hechos son regulados por ritos sacramentales que tienen como objetivo facilitar los tránsitos entre este mundo y el otro: el Bautismo para el nacimiento, la Extremaunción y el oficio de difuntos que la liturgia establece para la hora del deceso.

Para el cristiano, nacimiento y muerte no constituyen solamente hechos biológicos. Antes bien, los considera como una "mutación" de un estado a otro. Así, de la misma manera en que con el bautismo se muere al pecado y se nace a la vida de la *gracia*, con la muerte física se inicia, realmente, una nueva vida más plena, es el ciclo natural.

La muerte prematura de un niño establece una discontinuidad en su ciclo de vida personal y pone en estrecha cercanía los extremos de principio y fin (nacimiento-muerte), lo cual determina que las exequias para infantes tengan características especiales.

Dentro de la tradición cultural católica se llama angelito a quien murió después de bautizado y antes de tener uso de la razón.

Así, la palabra angelito pone de manifiesto dos cuestiones: por un lado, la pureza extrema de este pequeño ser, libre ya del pecado original por el bautismo recibido; por otro, la firme convicción de que el niño, debido a su corta edad, entrara de inmediato al Paraíso.

El origen de esta distinción y su fundamento escritural se remonta al Nuevo Testamento, cuando Cristo señala que para lograr la salvación, debemos ser como niños, lo cual implica una identificación del alma como infante: para bien morir, es necesario morir como niño. *Presentáronle unos niños para que los tocara, pero los discípulos los reprendían. Viéndolo Jesús, se enojó y les dijo: En verdad os digo: quien no reciba el reino de Dios como un niño no entrará en él. Y abrazándolos, los bendijo poniéndoles las manos.* (San Marcos 10,13-16).

Esta actitud ante la muerte es la que hace aparecer como natural y lógica. La coexistencia de sentimientos contradictorios de los padres que han perdido a un hijo, el dolor por la pérdida y la alegría de saber que el niño vive para la eternidad, como forma de consuelo por increíble que parezca.

Ante un elevado índice de mortalidad infantil hacía necesario situar la práctica del Bautismo inmediatamente después del nacimiento, casi siempre a los ocho días de nacida la criatura; de no hacerlo su vida espiritual se encontraba en inminente peligro, ya que para los católicos los niños que morían sin bautizar permanecían para siempre en una zona indefinida, el Limbo, donde estaban imposibilitados para cumplir su tránsito hacia el Cielo.

Sin embargo, el bautismo no sólo cumple la función de purificar el alma del infante, sino que se constituye en el primer rito de socialización, pues a través del sacramento el niño obtiene un nombre unos padrinos, padre y madre espirituales. De esta manera se establece su entrada al mundo de los demás.

Si el niño no sobrevive a la primera infancia, los ritos funerarios deben de realizarse. A partir del fallecimiento de una criatura hasta su entierro, se desencadenarán una serie de actividades y recolección de elementos necesarios para conformar las ceremonias funerarias. Con objeto de reconstruir dichas actividades he recurrido a la vía escrita de Aceve Gutiérrez ¹.

En *Cultura y Conquista: La herencia española en América*, George M. Foster proporciona los paralelismos entre España y México ante la muerte de un pequeño:

De acuerdo con el dogma católico, los niños mueren sin pecado mortal, y por ello se van directamente al cielo para convertirse en ángeles, sin pasar por el Purgatorio. A esto se debe que la muerte de los angelitos, a pesar del dolor

1. Gutiérrez Aceve Piña, *Tránsito de Angelitos*, 1988.

*personal y egoísta de los padres, sea una ocasión de regocijo. Anteriormente, los amigos y los parientes, en particular los jóvenes, se reunían para expresar su alegría, llevando guitarras y castañuelas, para cantar y bailar toda la noche. Este baile de los angelitos, era particular característica, al menos en tiempos históricos recientes, del litoral del mediterráneo, desde Castellón hacia el sur, hasta Murcia; de Extremadura y de las Islas Canarias. En fechas más tempranas existió, probablemente, en la mayor parte del sur y del centro de España, según lo indican los restos de las costumbres. Por ejemplo, al comienzo del siglo en muchas aldeas de Segovia, el cuerpo de un niño de menos de siete años de edad era acompañado en la procesión funeraria por la alegre música del tambor y de la flauta y en Perelló (Tarragona) los dolientes iban, al volver del cementerio, a la plaza pública, donde bailaban con los miembros de la familia acongojada*².

Asimismo, Foster menciona dos hechos que acentúan las similitudes: cuando en España moría un niño o un adolescente, se le viste de blanco como indicativo de pureza y se le colocaba una palma en el ataúd como símbolo de virginidad.

El segundo es un testimonio del libro Viaje por España del hispanista francés Charles Davillier, quien presenció en compañía de Gustavo Doré uno de estos bailes del angelito alrededor de 1870:

Se trataba de unos funerales. En la parte posterior del cuarto pudimos ver, estirada sobre una mesa a la que cubría un ropaje, a una niña de 5 ó 6 años, vestida como si fuese a ir a una fiesta. Su cabeza adornada con una corona de azahares, descansaba en una almohada. Al momento pensamos que estaba durmiendo, pero al contemplar un vaso lleno de agua bendita colocada junto a ella y los cuatro grandes cirios que ardían en las esquinas de la mesa, comprendimos que la pobre criatura estaba muerta. Una mujer joven -la madre, nos dijeron- había tomado asiento al lado de su hija, llorando sin represión alguna. Pero el resto del cuadro contrastaba singularmente con esta escena angustiosa. Un joven, vestido con las prendas festivas de los trabajadores valencianos, bailaban la jota más alegre que se pudiera, acompañándose con las castañuelas, mientras los músicos y los visitantes formaban un coro a su alrededor, dándoles ánimo, cantando y batiendo palmas.

Otra referencia importante en el mismo sentido es la cita que hace Eduardo Matos en su *Muerte al filo de la obsidiana*. En este libro hace una relación de los velorios de niños en España. *En los entierros se hacían con mucha pompa en el siglo XVI. En los que los niños había bailes, cohetes y música, pues como el niño al morir, siendo inocente, iba al cielo, no había por qué entristecerse*³.

2. Edmund Leach, *Cultura y Comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos*, p107

3. Eduardo Matos, *Muerte al filo de la obsidiana*, 1986, p133.

Para México, una fuente que nos permite establecer la continuidad y antigüedad de las características propias de los entierros infantiles es el descubrimiento de cuerpos momificados como los que se han encontrado en los conventos de San Jerónimo en México, de Tlayacapan en Morelos y los de la Iglesia de Santa Elena en Yucatán; de estos últimos es importante el estudio que realizaron Lourdes Márquez y Norberto González, pues proporcionan importante información acerca del atuendo con el que se vestía a los niños.

*A los cuerpos se les encontró ataviados con vestidos que los cubrían en su totalidad. Las telas son delgadas de algodón delgado blanco y adheridas al vestido pueden verse unas flores de tela de varios colores-azul, rosa y amarillo- que hacen juego con los gorros que cubren sus cabezas. Los cuales a su vez poseen una jareta que permite sujetarlos y mantenerlos ceñidos. Las formas de los gorros varían: algunos son lisos con orilla, o con una escarola de flores en los lados. Otros presentan flores en la parte frontal y están hechos de una tela que se asemeja al tul, alrededor del cuello que le ponían un adorno de tela verde y amarilla.*⁴

Según estos autores, las características de los ataúdes en que se encontraron estos cuerpos -en forma de un triángulo truncado, hecho en madera de cedro, decorada con pintura de agua y motivos florales- fue legado del período colonial. Ubican estos entierros como pertenecientes al siglo XIX, de ser así se trataría de entierros realizados a principios de siglo.

La reconstrucción del funeral nos permite acercarnos a las especificidades de una manera de morir: la infantil, y la manera en que la comunidad vive la muerte de un niño en el ambiente cotidiano.

Cuando los padres presienten que la muerte de su hijo es inminente, mandan llamar a sus padrinos de bautismo, quienes desempeñan un papel primordial en las exequias, ya que son los encargados de amortajar a su ahijado con el atuendo y la corona que la madrina confeccionan o mandan hacer.

El amortajamiento, constituye una parte fundamental del ritual, pues es en este momento cuando se atavía a la criatura como, San José o el Sagrado Corazón, si es niño, de Inmaculada Concepción en el caso de las niñas; incluso puede vestirse únicamente de blanco o con sus mejores ropas. El atuendo lo complementan unos huarachitos de cartón cubiertos de papel dorado una palmita de azahar o una vara de nardos o azucenas que los padrinos colocan entre las manos del niño.

Así, la mortaja se convierte en vestiduras sagradas que enfatizan el carácter de santidad en el cual muere este ser lleno de pureza e inocencia.

Los padrinos también cumplen una función extra religiosa importante al asumir otros gastos derivados del funeral: cohetes, contratación del mariachi que acompañará al cortejo

4. Lourdes Márquez y Roberto González, *Las momias de la Iglesia de Santa Elena en Yucatán*, 1985, p 31

rumbo al panteón, etc. De esta manera demuestran su afecto al ahijado, pues solventan las erogaciones que en ocasiones los padres no pueden realizar.



Fig. 2 Juan de Dios Machain. Plata/ gelatina, Fines del Siglo XIX y principios del siglo XX. Col. Particular.

Para velar el cadáver se le tiende sobre una mesa cubierta con un sabana o un mantel blanco y se le rodea con las flores que llevan de sus casas los vecinos y familiares (rosas, madroños, granduques, margaritas o nubes) las cuales se distribuyen indistintamente sobre el cuerpo del niño o en floreros; además en torno de la mesa se colocan macetas con begonias, belenes y otras plantas.

Una parte medular de la velación la cumplen los padrinos al ceñir una corona de azares sobre la cabeza del niño. En este momento se lanzan los primeros cohetes que anuncian la *coronación*. Este hecho hace partícipe a la comunidad del deceso de un infante.

Durante el velorio las únicas oraciones que se cantan son las *Alabanzas*, plegarias relacionadas con la devoción *Mariana*. Los títulos de estas oraciones son significativos: *Buenos días paloma blanca*, *Pues concebida fuiste sin mancha Ave María*, *llena de gracia*, *Virgen Gloriosa*, *Bendita sea tu Pureza*. He aquí unos fragmentos sugerentes:

Belleza:

*Buenos días, paloma blanca,
hoy te vengo a saludar,
admirando tu belleza
en tu reino celestial.*

Santidad:

*Niña linda, Niña Santa,
tu dulce nombre alado,
porque eres tan Sacrosanta
yo te vengo a saludar*

Pureza:

*Reluciente como el alba
pura, sencilla y sin mancha
qué gusto recibe mi alma
buenos días, Paloma Blanca*

Concepción Inmaculada:

*Pues que fuiste concebida
sin la culpa original,
desde tu primer instante
en tu reino Celestial.*

Intercesora:

*Tú has de ser nuestra madrina
en el Juicio Universal
en tu Reino Celestial.
Óyenos, Graciosa Niña,*

Guía:

*Feliz guía del marinero
eres tú Estrella del Mar
en la Tierra y en el cielo
yo te vengo a saludar.*

Pastora y Guía:

*Eres pastora Divina
eres Virgen Soberana
vengo diciendo tus pasos
Lucero de la Mañana.⁵*

En el contexto del funeral estas alabanzas a la virgen cobran un significado especial al igualar las virtudes y cualidades de María con las del angelito, excepción hecha de que la Virgen fue inmaculada desde su concepción, como se considera tradicionalmente.

Por la noche se ofrece café, canela con alcohol y pan a quienes acompañan a los deudos. Al día siguiente, para trasladar el cadáver al cementerio se le coloca en un pequeño ataúd blanco con insignias de ángeles, el cual antiguamente era llevado en unas andas que se decoraban con papel de china.

Al salir de la casa, se suma al cortejo compuesto esencialmente de niños portando flores, el mariachi que toca durante el trayecto.

Al llegar al panteón se hace una pausa en la capilla, para ahí encaminarse al lugar donde será sepultado el niño. Una vez que la cajita desciende a la tierra, los padrinos arrojan los primeros puñados de tierra y el ataúd es cubierto de flores. En este momento el mariachi entona *Las golondrinas* o *El Adiós*, y se lanzan los últimos cohetes reservados para tal momento.

5. *Ibid.* p 25

Canción para *angelitos*:

Despedida de Angelito

Parabienes tradicional.

Tépic, Nayarit.

Dichoso de este angelito

Dichoso el día en que naciste

Dichoso de este angelito

Dichoso el día que naciste

Adiós a mi padre y mi madre
y padrino que tuviste.

Adiós a mi padre y mi madre
y padrino que tuviste.

Me voy de aquí, de esta casa,

me voy a gozar de mi Gloria.

Me voy de aquí, de esta casa,

me voy a gozar de mi Gloria.

Adiós, adiós,

me voy cantando la victoria.

Adiós, adiós,

me voy cantando la victoria.

No llores madre querida,

que me atormenta tu llanto.

No llores madre querida,

que me atormenta tu llanto.

Adiós, adiós,

la tierra me esta esperando.

Adiós, adiós,

*la tierra me esta esperando.*⁶



Fig. 3 Juan de Dios Machain. Plata/ gelatina. Fines del Siglo XIX y principios del siglo XX. Col. Particular.

6. Fuente: grabación inédita de campo, 1978. Acervo de la fonoteca del INAH. El mariachi nayarita, al menos hasta hace algunos años, mantenía un repertorio destinado a festividades religiosas y otras ceremonias, tales como los velorios, el cual estaba compuesto por alabados minuetes, parabienes y vales; desde luego, para otras ocasiones interpretaba los imprescindibles sones y canciones rancheras.

Los parabienes-especialmente las despedidas de angelitos-, representan lo más tierno y sentido del repertorio tradicional, como el escucha podrá constatar, estas piezas funerarias son también conocidas en otras partes de la República, por ejemplo, en la amplia región del son jalisciense. La interpretación corre a cargo de un mariachi sin trompeta, propio de las tierras calientes y costas nayaritas.

La única oración ex profeso para funerales de niños es el *Despedimiento de angelitos*, conocida en otras regiones como *Parabienes*, la cual se dice antes de salir el cortejo de la casa o al terminar el funeral.

En esta plegaria se enfatiza tanto el consuelo para la madre, quien se ha convertido en donadora de ángeles al Cielo, como la entrada del niño puro a la Gloria portando su palma y su corona, así como el carácter de intercesor que el infante adquiere en esa muerte florida que le da acceso directo al Paraíso.

Oración para Angelito:

*Dichoso de tí, Ángel Bello,
y la hora en que naciste, dichoso de padre y madre
y padrinos que tuviste.*

*Dichoso de tí, Ángel Bello,
que a la Gloria vas a entrar
con tu palma y corona y vestido de cristal.
Coronita me has pedido,
coronita te he de dar,
todo te lo he concedido,
todo tuviste en tu altar.*

*Ya me separo del mundo,
ya no quiero ser mundano,
ya los ángeles del cielo
ya me llevan de la mano.*

*Ya se murió el angelito,
válgame Dios qué alegría
que lo recibieron los ángeles
para cantarle a María.⁷*

7. *Ibid.* p 28.

1.2 La Pintura de la Dormición



Fig. 4 Anónimo, *El niño D. José Manuel Cervantes y Velasco* Siglo XIX, Col. Carlota Creel Algara.

glorificación de la Virgen, estas imágenes también llamadas de *Dormición* (sueño de la muerte), son el modelo preexistente en el que se basarán las futuras fotografías que registran la muerte del angelito.

El discurso ideológico que la Iglesia articula sobre la muerte adquiere el carácter de amonestación y exhortación para prever una buena muerte, como lo constatan las pinturas sobre este asunto. Proliferan cuadros didácticos sobre la muerte de un cristiano, los peligros de alma, las penas del infierno, los *angelitos* y las monjas coronadas; incluso en este sentido están aquellos que se referían a las condiciones de una buena confesión o a la corrupción inevitable del cuerpo.

En las composiciones de Juan Correa, en las que aparece la Virgen tendida en su cama, dispuesta de tal manera, que se le ve casi de frente. Esta modalidad de disponer la composición será una constante en las pinturas de *angelitos* obras como las de las monjas coronadas, tema que se tratará más adelante.

Los elementos como la corona, la palma que son utilizados para la pintura de la virgen, es también utilizada en la pintura de los *angelitos*. Pero para el siglo XIX las pinturas se enfocaban en la reproducción del parecido del niño, y su objetivo era funcionar como retrato conmemorativo para los padres. Esto era con el fin de perpetuarlo con vida en su memoria.

A menudo es imposible inferir de tales cuadros que los niños están en verdad muertos, ya que por lo general son representados de pie, muy erguidos, con los ojos abiertos, y en algunos casos son incluso retratados como si fuesen mayores de lo que en realidad eran al momento de su muerte.

La tradición europea de registrar la muerte de los niños ha existido desde hace siglos. Originalmente era accesible principalmente para los adinerados: el encargo de las pinturas que representaban a los niños muertos era costoso.

En el siglo XVII y XVIII estos retratos eran ricos en imaginaria religiosa y están repletos de connotaciones sobre el estatus social de los retratados, a partir del siglo XVII, en México hay una gran profusión de pinturas que representan el ciclo de la muerte y

Es la pintura dieciochesca la que da a la iconografía funeraria del siglo XIX dos maneras de retratar a los niños muertos: un modelo lo establece el retrato de la niña María Josepha de Aldaco, pintado por Fray Miguel de Herrera Siglo (XVIII) en 1776. Allí aparece la niña vestida de pie y con los ojos abiertos, como si estuviera viva. La escenografía que la rodea denota su condición aristocrática; sólo sabemos que es un retrato post-mortem por la leyenda que nos informa de su deceso, y por la rosa que delicadamente lleva en su mano. Este indicativo floral y el texto serán dos constantes en los retratos del siglo XIX que atiendan a esta manera de representación.



Fig. 5 José María Estrada. *Retrato de niña muerta*, Óleo/ tela, Col. MUNAL INBA.

En la pintura del siglo XIX, en nuestro país, las diversas modalidades iconográficas para representar la muerte de niños van desde las que responden a los modelos anteriores, hasta variantes que introducen diversos elementos significativos ofreciendo una variedad de giros en la actitud de la muerte.

Una de las características principales es el hecho de representar a la muerte como algo no tangible para el espectador, pues se representa a los niños de pie y no muertos, con una o varias flores en la mano, para

darnos con su actitud una ilusión de presencia viva. Se comprueba por la leyenda y la flor como indicadores de muerte.

En este tipo de imágenes es frecuente la falta de coherencia entre la edad real del niño y aquella con que se representan, pues parecen siempre mayores. Esta manera de representar evolucionará de lo genérico a lo específico mediante la paulatina simplificación del escenario donde se ubica el retrato, hasta ubicarlo en un fondo neutro. De este modo en el siglo XIX se abandona la necesidad de fijar como algo primario los elementos que denunciaban el status del niño. Esta evolución permite además que el rostro del niño adquiriera mayor individualidad.



Fig. 6 Anónimo. *Niño Bernardo de Mier y Almeduro*, Siglo XIX, Óleo/ tela, Col. Particular.

Variantes de estos retratos testimoniales son aquellas en que aparecen el modelo de medio cuerpo y reclinado sobre una almohada. A pesar de tener los ojos abiertos, sabemos que han sido todas por muerte debido a la flor que llevan en las manos y a la ausencia de brillo en la mirada. Sugerentes resultan las imágenes

1.3 Fotografía de *Angelitos*

La fotografía se difundió en México velozmente, en imágenes que captaron prácticamente todas las esferas vivenciales de la población, entre ellas y de manera particular, la muerte. Así, el primer conflicto bélico fotografiado en el mundo fue el de la guerra entre México y Estados Unidos, durante la invasión de 1847. Se conservan daguerrotipos en los cuales aparecen ya, como una especie de reportaje primigenio, las imágenes de tumbas y soldados heridos o caídos en batalla.

La inestabilidad política de México, seguida de invasiones y guerras intestinas, dieron más motivos luctuosos a los fotógrafos que recorrían el país con sus pesados equipos, lo cual se prolongaría hasta la Revolución. Se sucedieron las imágenes de cadáveres de personajes famosos o anónimos, en actitudes verdaderamente sobresaltadas: desde Maximiliano hasta Zapata, Villa, Carranza, etc. Entre los fotógrafos notables podemos contar con Romualdo García, José Antonio Bustamante, Agustín Casasola y muchos otros fotógrafos de provincias donde mejor se refleja lo que podría interpretarse como algo exclusivamente mexicano en lo que se refiere al arte de retratar niños muertos, quienes al seguir las incidencias de la lucha armada hicieron sin proponérselo, una necrología mexicana que recogió lo mismo asesinatos masivos que los de personajes notables, así como los momentos dramáticos de los fusilamientos. Sus cámaras captaron y congelaron la mueca de la muerte durante toda esta época.

Por otra parte, desde el porfiriato y hasta después de la revolución se popularizó en nuestro país la fotografía de los niños muertos; así se preserva la imagen del niño y su breve paso por el mundo. Los infantes aparecen rodeados de flores en sus pequeños féretros o bien sostenidos por sus padres y, en ocasiones, rodeados por su familia.



Fig.7 Anónimo, Tarjeta de visita, México 1920. Col. Margaret Hooks.

La disposición, indumentaria y adornos simbolizan su transformación celestial, en *angelito*, lo cual afirma una victoria sobre la muerte por medio de la resurrección. Es una muerte amarga y dulce a la vez, que no debe provocar llanto porque es considerada como un renacimiento a otro mundo. El niño se convierte en un *angelito*, y como tal, en un intermediario celestial para la familia, semejante a la Virgen María o los Santos. El niño tiene asegurado, por su muerte prematura, un lugar en el paraíso y esto ayuda a la resignación de la familia.

La fotografía permitió a los menos ricos obtener una imagen de sus niños muertos y en México la tradición se extendió mucho, probablemente debido al alto índice de mortalidad

infantil. Se conservan imágenes anónimas en daguerrotipos de *la muerte niña*, así como las hechas por Romualdo García (tomadas en su estudio de Guanajuato entre 1905 y 1914), Juan de Dios Machain, José Antonio Bustamante y otros fotógrafos de provincia.

Estas imágenes poseen un interés especial para los deudos, pues se convierte en una prenda tangible que reemplaza al hijo y lo fija en la memoria hasta el momento del reencuentro final.

1.3.1 Juan de Dios Machain



Fig. 8 Juan de Dios Machain. Plata/ gelatina, Fines del Siglo XIX y principios del siglo XX. Col. Particular.

En el caso de Juan de Dios Machain, cuyo perfil biográfico no ha sido elaborado, comparado con la extensa labor fotográfica dejada, durante su estancia en Ameca, Jalisco, entre finales de 1898 y 1930.

La importancia del trabajo fotográfico de Machain reside en que sus imágenes, sintetizan la actitud de como se vivencía la muerte de un niño destacando los símbolos con los que se la representa.

Para descifrar estas fotografías es necesario hacer una serie de precisiones sobre el significado y la función que cumplen. Lo que subyace tanto en el ritual funerario como en las fotografías que dan cuenta de él, es la concepción de la vida como algo transitorio y de la muerte como episodio necesario para renacer a una vida intemporal más plena e ilimitada en su calidad, que es la vida en la Gloria; la cual merecen de manera inmediata los *angelitos*. Se considera que ellos tienen una condición espiritual aparte, que les confirió el Bautismo. Inocencia y Pureza son las cualidades que se exaltan como necesarias para esta nueva existencia, misma que se patentiza en los atributos iconográficos con los que se inviste al niño muerto: La Palma del Paraíso, como anuncio de su triunfo sobre la muerte, que sólo puede ser portada por los seres virginales, y la corona de flores como anticipo de su vida en la Gloria.

Al ser nombrado *angelito* detenta la vida eterna y se convierte en portavoz de la pureza. El niño es así un paradigma para los vivos y un mediador entre familia y el ámbito de lo sagrado.

La fotografía no es sino la cristalización de este suceso, la victoria sobre la muerte reservada para los justos, El futuro del niño será piadosamente conservado, como una constancia del ingreso de un hijo a la vida eterna: a partir de este momento, el niño será considerado como un santo y tendrá un lugar especial dentro del culto doméstico que se rinde en la intimidad a los desaparecidos.

La fotografía funciona como recuerdo, además de constatar el destino del *angelito* y cubren la necesidad psicológica de proporcionar el consuelo necesario ante el impacto afectivo. Así la esperanza en una vida trascendente, mejor que la actual y el recuerdo fotográfico permite que los padres asuman, paulatinamente, la ausencia de su hijo y aceptan la ineludible realidad: el niño ha muerto, pero la vida continúa.

El elevado índice de mortalidad infantil, para el periodo comprendido entre fines del siglo pasado y 1930, cuando fueron realizadas estas fotografías, las estadísticas establecen en promedio, que el número de niños fallecidos es de 300 por cada mil nacimientos, cifras que hablan por sí solas del quebrantamiento que sufría la población infantil, sobre todo por enfermedades como la gastroenteritis y las infecciones pulmonares.

Juan de Dios Machain satisfacía las peticiones de retratar a los *angelitos* fotografiándolos en sus casas durante la velación, en el panteón o en su estudio. En estas imágenes podía aparecer únicamente el niño con los atributos que los distinguían, o bien, acompañado de uno o ambos padres, por sus padrinos, sus hermanos, incluso por un grupo más nutrido.

En muchas fotografías, los padres, padrinos, hermanos y en ocasiones la familia completa aparecen en la foto con el *angelito*, y es sorprendente cómo el porte de miembros de la familia, particularmente el de los padres, indica un ofrecimiento del niño.

La resignación y serenidad, aunque teñida de una inmensa tristeza, con que los padres miran al niño muerto a la cámara indica que este *sacrificio* tiene su lado positivo. No sólo el niño tiene asegurado un lugar en el cielo y una vida eterna, sino que está ahora en posición de ayudar a que otros miembros de la familia también lo obtengan.

La fotografía de Machain no se circunscribió a un sólo grupo social, pues su labor retratista en general cubrió todas las capas sociales de Ameca, Jalisco.

La fotografía se caracterizó en esta época por tener un bajo costo, es por esto que la tradición de retratarse junto al niño yacente es de los grupos sociales menos favorecidos económicamente o de extracción rural, como lo manifiestan los modelos de las fotografías.

La calidad de los retratos fotográficos de Machain, en ella no existen alardes técnicos en el manejo de la luz, ni una gran variedad de ángulos en las tomas; el acento lo encontramos más bien en el aplomo y la solemnidad con la que los acompañantes del niño ven hacia el objetivo de la cámara o en la ternura con la cual dirigen la mirada hacia el pequeño, enfatizando de esta manera el lazo afectivo que los une. Así se establece un juego de miradas de la separación del ser querido.

1.3.2 Romualdo García



Fig. 9. Romualdo García, *Retratos*. Finales del siglo XIX. Col. Fototeca Guanajuatense, Museo de la Alhóndiga de Granaditas, INAH.

Otro de los fotógrafos es Romualdo García nacido en Silao, y desde muy temprana edad es llevado por su madre a Guanajuato, realiza estudios de pintura y música y que con el apoyo y la orientación de Vicente Fernández y Vicente Contreras decide dedicarse de tiempo completo a la fotografía.

A partir de 1887 Romualdo García abre públicamente su gabinete y desde su estudio, ubicado en la Calle de Canturranas, retrata a la alta sociedad e invita también a fotografiarse a todos los sectores de la población: hombres mujeres y niños, convirtiéndose así en el fotógrafo por excelencia de los guanajuatenses.

Fueron sujetos de los retratos de Romualdo, los niños, en los que encontramos algunas particularidades en opinión de Elena Poniatowska:

*Romualdo García, nos escudriña desde la infancia, ama a los niños porque es padre de siete hijos y los retrata como si fueran señores chiquitos con sombrero, chaleco, corbata de moño. Los niños muertos lo conmueven. Con niños, y en todos sus retratos, es innegable que Romualdo no pueda dejar en su totalidad la influencia que su formación como pintor le provocó.*⁸

1.3.3 José Antonio Bustamante

En el caso de José Antonio Bustamante, nacido en la Ciudad de México en el año de 1893, su obra fotográfica es una muestra documental de las rancherías y poblados a los que iba, a fotografiar a los niños muertos, sobre todo en los pueblos chicos, en los ranchos. Donde se les morían sus niños y andaban buscando un fotógrafo para que les tomara una foto; querían tener y conservar el retrato de sus niños, aunque fueran muertos.

Sus fotos fueron principalmente de gente pobre, las composiciones, podían estar ya sea con la familia entera, la madre solamente o el niño solo.

Así, en la fotografía de niños muertos, el infante es doblemente inmortalizado: no sólo disfruta de un lugar en el cielo, sino que su imagen continúa existiendo aquí en la tierra. Y de la misma manera que el niño muerto es transformado en un santo, la fotografía ritual se convierte en una reliquia virtual: un objeto asociado con un ser sagrado o digno de veneración religiosa.

8. Elena Poniatowska, *Romualdo García*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1993.

La extrañeza y el estado de las fotografías de época de niños muertos son un testimonio de la veneración de que son objeto estas imágenes. Pasadas de generación en generación han ido de mano en mano y han sido abrochadas al pecho tan a menudo que resultan manchadas, rotas y descoloridas. Pero en esencia siguen siendo lo que estaban destinadas a ser, un testigo que triunfa por encima de la muerte, una confirmación de la vida y la resurrección.

Estos retratos son verdaderas imágenes escabrosas, pues su motivación principal no es la de individualizar los sujetos que se encuentran en ella, sino la de capturarlos en un gesto que retiene la tésitura ante la muerte como un acto que renueva la vida.

1.4 La Virgen y el *Angelito*

Hay una afinidad muy estrecha en la Virgen y el *angelito*, así como las equivalencias que se dan entre las imágenes y símbolos que ofrecen en estas muertes. Ambas muertes son un tránsito gozoso hacia la Gloria. La virgen, madre por excelencia, se identifica con las madres que han perdido un hijo, pues de la misma manera en que María perdió al suyo en aras de la *Redención*, las madres se convierten en donadoras de ángeles cuando pierden a los suyos.

Los recursos simbólicos son los mismos: la corona como índice de la gloria reservada a las almas justas y la palma como alusión al triunfo sobre la muerte y a la virginidad de sus portadores. La prohibición de llorar expresa en ambos casos la creencia en la Resurrección. Otra semejanza significativas, aunque anecdótica, son la presencia, real o metafórica, de música y flores en el cortejo.

Tanto la Virgen como los niños se convierten en modelos espirituales, pues sus muertes bienaventuradas y edificantes culminan una vida sin mácula en su paso por el mundo. Sus exequias son un homenaje a la santidad y sirven como guías, al infundir sentimientos piadosos a los fieles en el camino cristiano que conduce a la salvación.

Otro hecho importante que debió favorecer el desplazamiento de significados del ritual de la Virgen, al del *angelito* es el de la conmemoración de la Asunción de María, cultivado por la Iglesia a partir del siglo VI.

La celebración de la Asunción fue muy importante en México. No es gratuito que bajo esta advocación la Virgen sea titular de las catedrales de México, Guadalajara y las Parroquias de Aguascalientes y Zacatecas; igualmente significativo es el número de pinturas que dan cuenta de este pasaje de la Virgen en los retablos y sacristías de los templos.

La remembranza de la muerte y asunción de la Virgen se celebra los días 13 y 15 de agosto, para lo cual, hasta tiempos recientes, en nuestro país se tendía a la Virgen sobre un catafalco a manera de cama y se le rodeaba con los obsequios que los niños le ofrendaban: fruta (membrillos, uvas, manzanas, duraznos), flores de preferencia blancas o rosas, perfume e incienso. A esta Virgen yacente coronada de flores, que pronto ascendería a la Gloria, los

niños le hacían a través de cartas, peticiones o promesas de perfeccionar su vida espiritual. Estas epístolas eran colocadas sobre un brasero para ser incineradas; el humo que produjeran ascendería al mismo tiempo que el alma de María.

En el arte estas manifestaciones no quedaron de lado, las representaciones ya sea en pintura o en foto nos muestran el carácter documental de esta época.

Otras muertes

Por su carácter ejemplar o excepcional, la muerte de santos y mártires participa también de los símbolos de la palma y la corona, como triunfo sobre la muerte. Así como las **Monjas Coronadas** que se tratan a continuación.

1.5 Monjas Coronadas



Fig.10 Anónimo, *Sor Juana de la Cruz*, óleo/ tela, Col. Museo de America, Madrid.

La sociedad que se asienta en las ciudades debe resolver problemas reales de su vida cotidiana. La novohispana fue una sociedad organizada alrededor de valores espirituales y religiosos: En su vida cotidiana, no le interesaba tanto lo terrenal como lo celestial. El sentido de la vida fue la salvación. Debía de haber hombres y mujeres destinados y dedicados a la contemplación y a la oración, a modo de intercesores constantes para obtener los favores en una vida espiritual situada después de la muerte material. Sus ciudades se llenan de conventos y templos repletos de imágenes, reliquias y objetos sagrados que sirven de enlaces con la divinidad. en este sentido, la vida novohispana pareciera más reciente heredera del remoto mundo bizantino, de las sociedades europeas de ese entonces, inicialmente motivadas por afanes capitalistas e industriales.

En una sociedad teocrática, organizada en torno a lo sagrado, donde el arzobispo es la autoridad, la mujer se convierte en una amenaza terrenal. Las hijas de Eva pueden transformarse en peligrosas agitadoras de pasiones, que trastocan el orden impuesto por el dogma y la autoridad absoluta del altar y el trono. Sobre todo cuando esas mujeres no son esposas de alguien. Entonces surgen los conventos de monjas, los beaterios y los colegios destinados a someter su castidad a esa autocracia religiosa.

En la Nueva España, las monjas fueron: Concepcionistas, Clarisas (Franciscanas), Agustinas, Dominicanas, Capuchinas, Carmelitas, entre otras órdenes, las cuales eran organizadas por reglas puntuales y precisas; medidas que disponían del tiempo y la actividad de las mujeres para garantizar con celo piadoso su espiritualidad.

Requisitos para entrar a un convento

Los requisitos para entrar en un convento femenino fueron establecidos desde el siglo XVI (1563). Formalmente se exigía que las jóvenes cumplieran las siguientes condiciones:

- Tener vocación religiosa.
- Ser hija legítima.
- Pertenecer a familias con costumbres *morigeradas*.⁹
- Tener una edad mínima de 15 a 16 años.
- Contar con una aceptable salud física para observar las reglas.
- No haber pertenecido a otra orden religiosa.

9. Del verbo *morigear* que significa templar o moderar los excesos de los afectos y por extensión, se dice de las costumbres o cosas. Ver *Diccionario de la lengua castellana*, compuesto por la real Academia Española, tres tomos, España, Gráficas Córdor, 1990, (Edición Facsimil) tomo II, p.608.

- No ser casada.
- Demostrar limpieza de sangre.
- Realizar el pago de una dote que garantizara su manutención en el claustro.

Muchas de ellas no cumplían con todas las condiciones. Ante las diversas situaciones que se presentaron en los conventos femeninos, las autoridades eclesiásticas y conventuales tuvieron constantemente que decidir en torno a cada circunstancia en particular. Cuatro eran los objetivos principales que regulaban sus vidas: la pobreza, la obediencia, la castidad y la clausura. Tal programa sólo sería posible si las profesas disponían de los tiempos y los espacios adecuados. Y con ese fin además de los tiempos sujetos a reglas y precisos horarios, se levantaron edificios enormes destinados a su realización.

Poseían templos de una sola planta integrados a las moldes adaptando la forma de un cofre, y su acceso desde el exterior era por medio de portadas gemelas laterales y no al pie de la nave, y en el interior, por coros enrejados que les permitían compartir los oficios con los sacerdotes y los fieles, a través de gruesos barrotes de hierro forjado y pequeñas ventanas para recibir la comunión, denominadas crátulas. Los demás eran locutorios, salas refectorios, cocinas, capillas domésticas, bellos claustros con jardines y árboles amplios terrenos donde se repartían casitas (celdas) donde transcurría la existencia de las religiosas en condiciones inusitadas.

En el antiguo reino de la Nueva España hubo 57 conventos de monjas, dispuestos en sus diversos obispados. En la ciudad de México y sus alrededores se establecieron veintidós. Nueve de ellos fueron fundados en el siglo XVI, siete en el siglo XVII y seis en el siglo XVIII. En la ciudad de Puebla hubo once conventos de monjas y en la cercana población de Atlixco, uno, en el territorio del antiguo obispado de Michoacán, en la ciudad de Valladolid (Morelia), hubo dos; en Querétaro tres, y en Salvatierra, Pátzcuaro, San Miguel el Grande (hoy de Allende) e Irapuato, uno por localidad. En Guadalajara, se establecieron cinco, en Lagos y Aguascalientes, solamente uno. En Oaxaca cinco, en Chiapas uno y en Mérida, otro. Hoy en día, existen la mayoría, aunque en algunos casos ha sido demolido el templo y en otros edificios conventuales; esto ocurrió porque cuando fueron aplicadas las Leyes de Reforma en México, durante el gobierno de Benito Juárez, fue dispuesta la exclaustración de religiosas como medida preparatoria para la nacionalización y posterior venta de sus bienes. Por este motivo, en la actualidad no existe ningún conjunto que en su integridad nos muestre cómo fueron y cuál fue la riqueza de estos conventos femeninos realizados en los años del virreinato.¹⁰

Las mujeres en los años del virreinato requerían de dotes para establecer una vida respetable, tanto las que contraían matrimonio como aquéllas que ingresaban a los conventos. No

10. Jorge Alberto, Manrique. *La cultura del Barroco en la Nueva España*, p.36.

todas eran ricas y conseguían el dinero de sus familias, sino que a veces recurrían a fondos procedentes de obra pías, acaso capellanías destinadas a doncellas pobres.

Ese mundo femenino formado por mujeres de todas edades, no sólo se ocupaba de las oraciones, pues en los conventos se practicaba lectura, la escritura, la caligrafía, la música y el canto, los bordados y textiles, la herbolaria y la gastronomía. Eran verdaderos centros culturales, y lo mismo produjeron a la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, que un conjunto admirable de obras de arte, así como diversas especialidades que iban desde la elaboración de empanadas, jarabes, nieves y aguas rosadas hasta la fabricación de tabletas y ungüentos para la curación de distintas enfermedades.

Pero no todo eran oraciones y contemplación, industria doméstica y trabajos manuales o ritos históricos de falsa santidad, pues en los conventos de monjas también se practicaba un fastuoso ceremonial, muy a tono con la vida ritual a la que la sociedad novohispana era tan afecta. Las monjas, en algunos casos cuando la regla lo permitía, desarrollaban una vida cortesana que incluía visitas de los virreyes y prelados, tertulias y meriendas con los capellanes u otras visitas autorizadas por las diversas instancias eclesiásticas. Entonces se organizaban verdaderos saraos amenizados por religiosas de voces divinas que tocaban el arpa, la vihuela o armaban coros angelicales, evocadores de la corte celestial, en los cuales se disfrutaba de confituras, rosquetas, empanadillas, cajetas y conservas de durazno y membrillo, entre otras colaciones que ofrecían en charolas de plata con fondos de carey, y o pintadas y adornadas con paisajes o retratos. Era frecuente que tras los actos litúrgicos, las monjas acompañaran al capellán con una tacita de chocolate.

Desde niñas eran designadas para ser monjas. En una familia Novohispana era frecuente el decreto impuesto por los padres para definir el destino de los hijos. Así que en las familias numerosas, mientras algunos de los hombres se emplearían en los negocios y dineros, así como en la milicia o la burocracia, otros eran dispuestos desde pequeños para convertirse en sacerdotes o frailes. En el caso de las mujeres, unas eran desposadas con buenos partidos que aseguraban el prestigio social, en tanto que alguna de ellas lograría del modo considerado como el más eficaz y extraordinario: uniéndose a Dios.

Los niños y las niñas de la Colonia eran entretenidos con juguetitos *piadosos*, tales como muñecas vestidas de monjas u objetos litúrgicos de estaño, que pronto identificaban en las visitas que hacían con sus padres a los templos y conventos.

Así crecían estas mujeres sintiéndose depositarias de un destino superior que las elegía para dar con su vida en un paraíso doméstico, situado tras los gruesos y elevados muros de un convento. Entonces se transformaban en virtuales madres, esposas e hijas espirituales de las divinidades, los santos y los sacerdotes.

La profesión



Fig.11. Anónimo, Retrato de María Juana del Señor San Rafael. Detalle.

Si una mujer deseaba ser monja, debía cursar primero el noviciado, el cual tenía una duración de uno a dos años y significaba una prueba para quien aspirara a ingresar de manera definitiva al claustro. En este periodo, tenía la posibilidad de practicar la vida religiosa y cumplir con los votos de pobreza, castidad y obediencia.

Si la joven aprobaba el noviciado y contaba con los votos positivos de la prelada del convento, de la maestra de novicias y del resto de la comunidad, podía realizar su ceremonia, la joven cambiaba el velo blanco de novicia

por el negro de profesa, recibía de manos de la priora las constituciones de la orden y el libro de profesiones con el que leía en voz alta la fórmula de profesión.

La profesión era una ceremonia de gran solemnidad en donde las novicias tomaban de manera definitiva los votos, llamados por ellas los votos perpetuos.

De todas las fiestas imaginables que celebraban esas monjas, la fiesta de su profesión era el acto más original y lucido al cual aspiraban alguna vez. Era la boda de una mujer que renunciaba al mundo a favor de su clausura y Dios que se convertía en su intangible nuevo marido. Novias Sagradas. Las monjas eran ataviadas para ese día con una indumentaria fastuosa que correspondía en lujo y grandeza al tamaño de su sacrificio, consiste en su retiro del mundo terrenal en beneficio de un primer paso para su residencia definitiva en algún lugar del reino celestial.

Tres días antes de la profesión, la joven destinada a monja vivía los últimos momentos de vanidad terrena, ostentando todas las joyas y los lujosos vestidos de telas exquisitas proporcionados por la familia, en tanto ya circulaban las invitaciones para el festejo que la convertiría en esposa del Señor, en su calidad de religiosa de coro y velo en tal o cual convento. La joven era exhibida en ostentosos carruajes que la paseaban por toda la ciudad, visitando a pariente y amigos, asistiendo a pequeños banquetes que la despedían de su vida mundana, donde los parientes ricos le ponían medallas y monedas peluconas de oro, que se guardaban en alguna parte de su corpiño. Tres días eran suficientes para que fueran recordados el resto de su vida como los últimos que pasaría en el mundo de lo profano. Llegado el día de su profesión, el templo era ricamente adornado y profusamente iluminado por hachones y velas encendidas dispuestas en candiles repartidos por los retablos dorados de los interiores, alumbrando las imágenes que verían todos los días del resto de su vida. En la sacristía se preparaba para la ceremonia acompañada por sus parientes, amigos y padrinos de dote, y en vez de dirigirse al altar mayor donde la esperaba un joven de carne y hueso, la monja

se volvía en sentido contrario, hacia los pies del templo, para ingresar, a través de una gruesa reja de hierro retorcido, a su clausura final, donde la esperaba un anciano, el capellán del templo, quien representaría a Cristo, su verdadero e intangible marido.

En ese momento, se abrían las puertas del templo y se dejaban oír los cohetes en la calle, que estallaban con sus luces y anunciaban el inicio de la ceremonia, a la cual acudían los invitados, quienes ingresaban en el templo, ataviados con sus mejores casacas y anchos vestidos participes de la boda, aparentemente irreal, de una mujer con el espíritu.¹¹

El arzobispo, el capellán o el sacerdote, según sea el caso, la interrogaba para asegurarse de que ingresaba libremente al convento, sin ser víctima de coacción alguna. La joven respondía y si afirmaba su decisión de convertirse en monja, entonces daba inicio la misa y la música que entona la antifona que dice: *Encended vírgenes prudentes vuestra lámparas, que viene el Esposo...*

A la ceremonia de su profesión, la monja llevaría un niño Dios, que es padre, marido e hijo a la vez, una vela de cera que ofrenda en manos del sacerdote y orgulloso ostenta su escudo en el pecho, para anunciar sus devociones particulares (el escudo en el pecho es característica principal de las monjas Concepcionistas, el escudo era circular y su característica era pequeña hechos en pequeñas láminas en vitela o cobre, puestas en un armazón de carey. Estas imágenes eran realizadas por los mejores pintores del momento, los principales temas eran la Purísima Concepción, La Santísima Trinidad, y la Virgen de Guadalupe, estos escudos su función era la de proteger, es decir son escudos protectores, pegados a su cuerpo, encima de sus senos, inhibían las emociones profanas, originadas en sus pechos candentes de un amor terrenal, emocional y carnal. Amuleto devoto, fetiche protector, permite a las monjas esconder sus sentimientos más entrañables y al mismo tiempo ostentar lo más significativo de su intimidad espiritual).

Cuando las monjas ingresaban en el convento perdían su nombre profano y sus apellidos se convertían en madres y adoptaban otros apelativos relacionados con sus devociones y simpatías.

Las coronas y palmas floridas

La elaboración de las coronas y las palmas de flores no obedecía únicamente a un afán decorativo dispuesto para mejorar la composición estética de la pintura. Corona, palma y otros componentes iconográficos fundamentales en la ceremonia de coronación, tenían un claro significado religioso que pretendía comunicar de manera eficaz y contundente su trascendencia

11. Guillermo, Tovar de Teresa, *Místicas novias*, p. 41.

En la muerte, la palma que se depositaba en las manos de una religiosa significaba la guarda de la castidad llevada a lo largo de toda una vida, el triunfo sobre la muerte por haber salido airoso de las múltiples mortificaciones de las que se conforma la vida religiosa.

Las coronas que lucían en sus cabezas eran símbolo de la victoria por un tránsito gozoso a la gloria eterna, reservada solamente a las almas justas. De esta forma, la muerte era la última circunstancia en que las religiosas eran ajuareadas y cubiertas de flores.

Las flores

No solamente las rosas de los mártires decoran el jardín de Dios, también los lirios de las vírgenes, la hiedra (planta siempre verde) de los esposos¹² y las violetas de las viudas.

Metafóricamente puede decirse que en el jardín del claustro se cultivaron todas las flores mencionadas por el obispo de Hipona, el referirse a las viudas y a las vírgenes que convirtieron en el convento, y también a las profesas que, por un lado eran profesas que, eran esposas de Cristo y por otro, coparticipes de su martirio; esto explica el uso de los flagelos y las practicas de mortificación en la clausura, igual que la presencia de violetas, lirios, hiedra y rosas. Es por esto que se ven las flores y colores en la corona que visten la novicia al profesar, y la profesa al morir.

Esas dos etapas trascendentales de la existencia de una doncella ya que en ambas se moría para el mundo- se relacionan con dos momentos de la vida de María: la *Anunciación* y la *Dormición*¹³, tránsito o muerte de la Virgen. De acuerdo con el relato de la Biblia (Lucas I, 26-38) los poetas y los pintores relacionaron con el lirio la primera escena y revistieron de flores la segunda. De manera similar, la educación femenina novohispana se ligó a la tradición; tomó de María el prototipo a imitar tanto en su Inmaculada Concepción como en el *Misterio de la Encarnación* por lo que *fue preservar la flor de la virginidad*, de ahí que la presencia de azucena-lirio, *llena de gracia y bendita entre las mujeres*, plasmada en innumerables representaciones plásticas, se relacionan con la practica de la castidad y la obediencia en los votos monjiles.

El significado de las flores

- En la **rosa** cercada toda ella de espinas, que la defienden y con el encendido nácar que la adorna, se representan la mortificación, la pureza y el amor a Dios.
- En el **jasmín** la sencillez y simplicidad.
- En el **nardo** la oración y el olor del buen ejemplo en todas las virtudes.
- En el **clavel** la obediencia y la penitencia.
- En el **amaranto** la unión, y el ardiente fuego de claridad fraterna.

12. Nuria, Salazar Simarro. *El lenguaje de las flores en la clausura femenina*.

13. Lo mismo que *Anunciación* dicen por *Dormición*, *Tránsito* y *Pausación*, en el sacramento.

En suma, se trata de reunir un manojo de virtudes donde las flores son portadoras del simbolismo que orienta la vida conventual, y la clausura es el terreno fértil para lograr cultivos seleccionados

En muchas de las pinturas, un tanto ingenuas en su factura, prevalece el afán didáctico, dirigido a públicos devotos y sencillos, por encima de cualquier otra consideración

La Muerte



Fig. 12 Anónimo, Muerte de Santa Mónica.

Para la religiosa, morir significaba su encuentro definitivo con Cristo; el momento cumbre de su vida religiosa en donde los desposorios místicos quedaban consumados.

Después de que el médico expresara su funesto pronóstico, la madre abadesa ordenaba se administrasen a la moribunda los santos sacramentos. En el momento que iniciaba la agonía, una de las monjas recorría el convento tocando una campanilla consagrada, utilizada sólo en estos casos.

El cadáver de la religiosa recién fallecida no debía ser tocado durante tres horas y era velado únicamente por las madres enfermeras. Pasada estas tres horas, el cuerpo era amortajado y vestido con el hábito de la orden, a excepción del manto o capa, la cual se ponía superficialmente, pues era retirada en el momento de la inhumación.

Con las primeras oraciones de la mañana se iniciaba el ritual funerario de la hermana fallecida. El cadáver era conducido procesionalmente por toda la comunidad monacal al coro bajo de la iglesia, donde se colocaba, como cuando profesa, una corona como símbolo de los desposorios definitivos y palma florida que indicaba su intachable vida religiosa. Ambos atributos eran también un símbolo triunfal por un tránsito gozoso a la gloria eterna. El resto del cuerpo era cubierto con otras flores como rosas, margaritas, nubes y claveles que significaban también su entrada al paraíso.

En torno al ataúd se colocaban candelabros con velas encendidas y bajo la cabeza de la religiosa difunta se ponían almohadones- en ocasiones adornados con encajes y crespones negros- con el fin de levantarla un poco. De acuerdo con la regla, debía de celebrarse una *Misa Conventual de Réquiem*, durante la cual debían quedar cerrados todos los tornos y rejas, para que ninguna religiosa falte a tan sagrada y caritativa función.

Cuando la religiosa se encontraba en el coro bajo, los pintores designados captaban sus rasgos sobre un lienzo. Estos retratos eran solicitados por las propias comunidades con una finalidad piadosa y también didáctica, ya que la presencia de su imagen sobre un lienzo era un recordatorio constante de la importancia de llevar una vida religiosa virtuosa.

Las monjas coronadas en las excavaciones arqueológicas

Las excavaciones arqueológicas realizadas en antiguos conventos del periodo virreinal permiten constatar la práctica generalizada de enterrar a las religiosas con coronas de flores y palmas floridas. En estos hallazgos se observó que en la mayoría de los ataúdes había restos de los armazones de metal que sostenían los complicados adornos florales; asimismo se detectó en análisis de laboratorio materia vegetal de las palmas y coronas que portaban las religiosas. También se cuenta con la presencia de papel, cuentas de vidrio, tela y todo aquel material que facilita la elaboración de coronas y flores.

Estas calas arqueológicas que la costumbre de coronar a las monjas muertas en la nueva España, proviene por lo menos del siglo XVII, si bien la mayoría de los retratos datan de la segunda mitad del siglo XVIII o incluso de años posteriores.

Pintura de monjas coronadas

Las pinturas de monjas coronadas constituyen una de las representaciones barrocas más importantes de la Nueva España.



Fig. 13 Anónimo, *Retrato de Sor María Josefa de la Concepción*.

Como en el caso del ritual de *la muerte niña* sus antecedentes están y empiezan en España, donde es posible ubicar retratos similares. Sin embargo, las coronas hispanas no son tan exuberantes como las que fueron realizadas con posterioridad en América y cuestión también interesante la palma, aparece en España en su forma natural, mientras que los virreinos americanos se transformó en ramilletes floridos.

Es interesante resaltar que los retratos de profesas coronadas constituyen una manifestación artística exclusiva de la Nueva España, ya que hasta el momento no se ha encontrado este tipo de retratos en otro lugar.

Es posible hallar retratos de monjas coronadas realizadas en el siglo XVII. Si bien no abundan tales obras, como sucedió un siglo después cuando sobrevino un auge del retrato en general, nos permiten conocer los inicios de esta manifestación artística plasmada en los lienzos.

Existe la creencia que esta manifestación pictórica corresponde al siglo XVIII, y de manera más concreta, a la segunda mitad de dicha centuria. Sin embargo hay un número más grande de pinturas un siglo más tarde pero en cuyo diseño se siguen observando elementos característicos del Barroco. Esta cuestión resulta interesante porque confirma una clara pervivencia del gusto por este estilo en ciertos sectores virreinales. De igual manera, se corrobora la paulatina aparición del estilo neoclásico en la elaboración de palmas y coronas

más medidas y austeras, donde predominó el uso de la plata y disminuyó así la presencia del adorno florido y multicolor.

Como se menciona en un principio al comparar unas ordenes de monjas con otras se ve una gran diferencia entre ellas hay una línea interesante fue la de las órdenes urbanistas, calzadas o de vida particular, muestran mayor lujo y exuberancia en los atuendos que las religiosas de la vida común, llamadas también recoletas. En el mismo periodo histórico se produjeron pinturas de monjas cuyos atuendos eran en extremo elaborados, pues no sólo la religiosa se encuentra cubierta de flores, sino también llevaba en su ajuar detalles de plata y perlas, simultáneamente, hay retratos de religiosas de órdenes más austeras como las carmelitas o capuchinas que muestran gran sobriedad en su habito y que en todo caso, trasladan los metales y piedras preciosas al adorno de la vestimenta del Niño Dios que llevan consigo.

Algunas pinturas, según se acostumbraba en la representación del personaje de la época virreinal, llevan **cartelas que aparecen en la franja horizontal de la parte inferior del lienzo**. En los retratos de profesas solían anotarse los datos generales de la religiosa: su nombre, el de sus padres, la fecha y el lugar de nacimiento, y el nombre del convento en que profesó y en ocasiones datos concernientes a la historia del mismo.

Cuando se trataba de una monja coronada muerta, es frecuente encontrar descripciones meticulosas de su vida ejemplar, lo cual resulta muy interesante, pues se especifica el modelo de las principales virtudes que proclamaba la vida religiosa.

En estas pinturas, plasmadas con gran destreza y vivo colorido, se distingue con claridad las peculiaridades físicas de cada una de las religiosas al haber sido representadas fielmente, por lo que se advierte un claro interés por enfatizar sus rasgos físicos particulares. Esta situación imprimió un carácter individual al retrato, ya que lejos de que se pretendiera idealizar al personaje, se procura perpetuar su recuerdo más terrenal.

De igual manera notamos que los retratos mantienen cierta unidad iconográfica en tanto que se reiteran algunos atributos como las coronas, las palmas, las velas y las esculturas del Niño Dios; sin embargo resulta evidente que los atuendos y los arreglos florales son distintos y muestran el gusto personal de quienes los confeccionan. Las pinturas eran solicitadas por el convento con el fin de conservar las imágenes de las religiosas más virtuosas, también se tenía precaución de pintar a la o las fundadoras del monasterio.

Además se constata que los pintores retrataban a las monjas a través de las rejas del coro bajo, cuyas cortinas eran corridas para que la comunidad de seglares pudiera despedir a la religiosa virtuosa. Por ello, la mayoría de estos retratos muestra a las religiosas de perfil, tendidas en su lecho.

La posición al pintarlas tenía mucho que ver con la manera en que la Virgen era representada (considerando las escenas y la posición de verlas de frente). En la Virgen encontramos la palma, en las monjas es también una característica.

Los retratos tienden a ser sobrios, rígidos y repetitivos. Las figuras están cubiertas por amplios ropajes que definitivamente ocultan el cuerpo. La composición se deriva directamente del retrato de corte español. La figura cuando estaba de pie se colocaba en el eje central, mirando de frente o ligeramente girada en tres cuartos. El fondo generalmente aparece sin ventanas; solo una cortina, un librero o una mesa recuerdan los atributos espirituales de la persona. A los pies del lienzo, una cartela o una franja blanca rescatan la leyenda biográfica del personaje. Aunque los artistas tratan con sobriedad a la figura, demuestran su oficio en la calidad con la que detallan los accesorios.

En pinturas como las de José de Ibarra y Miguel Cabrera, la Virgen no solamente está Coronada de Flores, sino tiene una corona mayor de doce estrellas, que la hacen ser la Reina del Cielo. En estas composiciones, indistintamente pueden o no aparecer flores el cuerpo de la Virgen, así bien en el caso de las monjas encontramos una similitud en cuanto elementos que nos permiten constatar que era una representación, o idealización de la Virgen.

La mayoría de los retratos son anónimos, el anonimato en varias de estas pinturas no puede considerarse sinónimo de falta de calidad, ya que muchas son el resultado de un buen oficio y en ellas se aprecia un trabajo creativo y minucioso en los detalles de los coloridos y exuberantes adornos florales.

Finalmente la narración es concluyente respecto a la finalidad didáctica que estos retratos tenían en el interior del claustro como modelos de vida ejemplar.

Aunque son pocas las firmas de artistas en las pinturas mencionamos las de José de Alcibar, (de quien se conserva en la actualidad el mayor número de retratos de este género) Mariano Peña, Juan Villalobos, José Mariano Huerto, Francisco Javier Salazar y Victoriano García. Sin embargo, al igual que la mayoría de los objetos virreinales, una gran proporción de estos retratos es obra anónima.

Su factura es de buena calidad y casi siempre se aprecia un trabajo creativo y minucioso en los detalles de los coloridos y en los exuberantes adornos florales.

Una constante que se advierte en todas estas pinturas es la tranquilidad con que las monjas reciben la muerte, en ella se ve una atmósfera solemne o bien teatraliza, con un rompimiento de Gloria.

Otros momentos de coronación

Las pinturas que recrean la imagen de monjas coronadas en ceremonias distintas a la profesión y a la muerte, resultan de gran interés pues confirman la existencia de otras ceremonias de coronación celebradas en los conventos, como el aniversario de bodas místicas con Jesús (25 ó 50 años de vida religiosa) y en los nombramientos de prioras o abadesas de un convento. Además también existen pinturas que muestran algunas religiosas

coronadas que destacaron como fundadoras o tuvieron alguna actividad muy significativa al interior de sus conventos.

Los retratos virreinales de prioras coronadas son anónimos y presentan modestos alcances pictóricos. En su realización se observan incorrecciones de dibujo así como un efecto plano y burdo en la mayoría de ellos: es claro que no estamos frente a los retratos fastuosos conocidos dentro del género.

Dentro de la tradición de la coronación de las monjas y los *angelitos* se ha visto y se ha planteado, la enorme relación que existe en ellas sus muertes son en verdad elementos estéticos. Pero todo esto cambia con el paso del tiempo. ahora ya no es lo mismo el tránsito de los nuevos *angelitos* ahora se les golpea, abandona e incluso mata para librarse de esas cargas.

Para finalizar este capítulo mencionaré algunas de las nuevas formas de tratar a un niño.

1.6 Los Nuevos *Angelitos*

El maltrato a menores aparece con el hombre mismo. Todas las civilizaciones lo han presentado y está íntimamente ligado a factores sociales, políticos y religiosos, esta relación obliga a ubicarnos en el contexto de la cultura que se trate, lo que resulta verdaderamente grave, ya que Aristóteles decía que un hijo era propiedad y nada de lo que se haga con la propiedad es injusto, por lo tanto no se reconoce el problema como maltrato; o bien en las sociedades china e hindú el infanticidio era un método de control de la natalidad y una forma de eliminar a niños recién nacidos con malformaciones físicas o daño cerebral por ser considerados instrumentos del mal, en algunas otras sociedades las niñas eran sacrificadas por no contribuir a la economía familiar.



Fig. 14. Andrés Serrano. *Fatal Meningitis, II*. <http://www.artforum.org/>

Ahora bien, con relación a factores políticos, la historia refiere la matanza de niños ordenada por Herodes con el fin de conservar su reino y con relación a factores religiosos, la Biblia cita el sacrificio de Isaac, y más recientemente Hitler en su afán belicista realizó atrocidades con los niños y lo justifica con la finalidad de obtener una raza pura.

Pero no lo veamos como historia, ya que diariamente lo vivimos, están de moda las guerras y los niños tienen una participación activa, los niños de la calle que son empujados a ella en toda la extensión de la palabra, tan los vemos en cada esquina que nos empezamos a acostumbrar, que lo vemos ya como una enfermedad social al maltrato infantil.

En el caso concreto de los niños, el ejercicio de la violencia se identifica como maltrato infantil y tiene lugar sobre todo en el hogar, sitio que tendría que ser el más adecuado para el desarrollo psico-físico del niño, pero que, en muchas ocasiones, es el espacio más oculto y menos controlado donde se ejerce la violencia. A lo anterior es necesario agregar los casos de niños que si bien no fallecen, llegan a los hospitales con consecuencias de maltrato físico y mental que los convierten en individuos con secuelas e incapacidades con las que tendrán que vivir el resto de sus días.

A pesar de que el fenómeno del maltrato al niño es puesto en evidencia y registrado como tal desde el siglo XVIII, la existencia de algún organismo encargado de atender estos problemas se remonta a 1875. No es sino a partir de la década de los sesenta en el presente siglo, que los radiólogos y pediatras redescubren el fenómeno. En 1959 la Organización de las Naciones Unidas promulga la Declaración de los Derechos del Niño que, en su artículo noveno, establece que éste debe ser protegido contra toda forma de abandono, crueldad y explotación y que no será objeto de ningún tipo de maltrato. En enero de 1974 en los

Estados Unidos de América se aprueba una ley federal para evitar el maltrato y atender al niño lesionado. En 1989, a través de la Convención Internacional de los Derechos del Niño, se promulgan 41 derechos básicos que son ratificados por México en 1990; el primero es el derecho de todo niño a vivir y a que su vida sea digna de ser vivida.

Sin embargo, la legislación no basta para resolver un problema tan complejo, aunque sí favorece que los políticos y la sociedad en general tengan la sensación de que se está haciendo algo en favor de los niños.

Causas de Maltrato Infantil



Fig. 15. Imagen tomada de: <http://www.mensajesabatino.com.ar/>

Las podemos dividir en tres de acuerdo con los integrantes del maltrato como son factores del huésped (niño), agente (adulto maltratador) y medio ambiente. El niño puede ser portador de algún defecto físico y/o deficiencia mental, ser producto de embarazo no deseado ni planeado, ser del sexo diferente al esperado por los padres.

Socialmente el ejercicio de la violencia en los niños parece apoyarse en el derecho de corrección de los adultos responsables del menor, así como en las concepciones de autoridad y propiedad sobre los niños. Este aspecto alude al problema de los límites en el ejercicio de la disciplina, que ameritan ser definidos en el contexto socio-cultural en que se inscriben y de acuerdo a la edad del niño. Además, parece existir consenso en la sociedad respecto a que el castigo corporal es un método adecuado para disciplinar al niño.

En algunas investigaciones realizadas sobre el tema, se considera que los grupos con un alto riesgo de maltrato infantil que puede terminar en homicidio son: los recién nacidos y los niños entre 12 y 36 meses; los menores con deformaciones congénitas o discapacidades y, especialmente, los varones.

La madre es la que con mayor frecuencia aparece como agresora. Esto posiblemente se deba al fenómeno denominado de cascada, pues la violencia como ejercicio de poder se manifiesta del fuerte al débil y, en general, se da el caso de que adultos agresores a su vez hayan sido agredidos en su infancia; al parecer, la personalidad de este tipo de individuos presenta rasgos difícilmente modificables. En cuanto al agresor podemos decir que es un adulto frustrado incapaz de controlar sus emociones, que refiere cansancio, problemas con la pareja y de comunicación en el resto de la familia, alcoholismo o uso de alguna droga, inexperiencia o falta de preparación en el ejercicio de la paternidad responsable, desintegración familiar, traumas del adulto maltratado en su niñez, expectativas irreales sobre el niño, y en relación con el medio, problemas económicos, falta de espacio para su recreación para todos los miembros de la familia, en especial de los niños, ambiente hostil en el hogar.

En el caso concreto del homicidio, es necesario reconocer que éste es la materialización última de distintos tipos de violencia; de ahí la importancia de su detección en estudios previos, que la mayoría de las veces son más frecuentes como causa de morbilidad que el intento de homicidio, maltrato infantil, abuso sexual, etcétera.

Partiendo de la base de que la muerte provocada intencionalmente es el grado máximo de privación de todo derecho humano, en el arte las cosas ahora mismo están denunciando, mostrando, y porque no viendo este maltrato como una mera forma estética que hace al espectador partícipe de la forma de vida actual.

No es fácil encontrarse con este arte y mucho menos verlo, Aceptamos la idea de la muerte pero no se acepta en su idea última, en su desnudez cruda, violenta y despojada ahora encontramos en la misma esquina niños de la calle trabajando pidiendo dinero o alguna imagen de periódicos mostrando a los niños muertos, sin alguna parte del cuerpo, quemados, brutalmente golpeados etc., en este trabajo lo que se pretende es mostrar esta cara de la sociedad que a muchos indigna y otros simplemente no quieren ver.

El mostrar estas imágenes es para comparar la gran diferencia que existía a principios de siglo, cuando se veía al *angelito*, de una forma tierna con sus ojos cerrados librándose del mal, y las malas cosas que le podían pasar, ahora vemos a estos *nuevos angelitos*, de otra manera: llenos de moretones, golpes, quemados, desmembrados, crudamente en imágenes que se pueden ver desde un simple periódico que en su encabezado tenga algún letrero ¡SAÑA INAUDITA CONTRA EL PEQUEÑO EMPAQUETADO! ¡MONSTRUOSO! ¡LO DESMEMBRARON Y DESTRIPIARON EN VIDA! hasta una pantalla de televisión, donde el conductor da una narración precisa, el ritual cambia, se puede llorar, reír, y porque no, hasta disfrutar de la ya no existencia de ese pobre *angelito*.



Fig.16. Frida Kalho. *El difuntito Dimas Rosas a los 3 años de edad*, 1937. Óleo/ masonite. 48 x 31 cm. Fundación Dolores Olmedo Patiño. A.C.

El tema de la muerte infantil persiste hasta nuestros días en el interés de algunos pintores contemporáneos, y el tratamiento que se le da, de una u otra manera atiende a la tradición iconográfica que hemos venido examinando. Sin embargo, cada artista teñirá su obra con su propia mirada y lenguaje plástico.

Artistas como Frida Kalho, David Alfaro Siqueiros, Gabriel Fernández Ledesma, Olga Costa, todos ellos se nutrieron para hacer sus imágenes, eco directo de la tradición de entierros de *angelito*.

El tema de la muerte infantil persiste hasta nuestros días en el interés de algunos pintores, grabadores, escultores contemporáneos.

Cada uno atiende a esta tradición con su propia mirada y lenguaje plástico. Entre los ejemplos, están Gonzalo Ceja, Lucía Maya, José Fors, Alejandro Colunga, Luis Valsoto, Arturo Rivera, Juan Soriano, Juan Antonio Arteaga, Ana Fuentes, Javier Marín, Martha Pacheco, Reynaldo Velásquez, Armando Eguiza, Marianela de la Hoz, Olga Chorro, Carla Rippey.

Por su parte, Siqueiros narra en sus memorias como alguien lo tomó por fotógrafo, hecho que determinaría el origen de su *Retrato de niña viva y de niña muerta*:

*...señor fotógrafo, señor fotógrafo, venga usted conmigo, mi papá quiere que usted venga a retratar a mi hermanita que se murió ayer, porque mañana temprano tienen que enterrarla.*¹⁴



Fig. 17 Arturo Rivera, *Niño muerto*, 1991. Técnica mixta / papel. 84 x 58.5 cms. Col. del artista.

Hacia 1959 Gabriel Fernández Ledesma haría en una piroxilina su retrato de la niña y la muerte, influido claramente por *la muerte niña*, pero también por notables motivos estéticos mexicanos. En cuanto a la muy visible aparición de motivos necrológicos en el arte mexicano, el propio Fernández Ledesma afirmaría: *...he investigado tanto sobre la muerte, que me parece maravillosamente plástico, así como la ha expresado el arte del pueblo mexicano... La muerte vive porque, al tratar el tema de la muerte el arte le confiere un destino; se vuelve una expresión completamente diferente, una expresión ritual. Entonces el dolor, la tristeza, la putrefacción de la carne, el partir al cementerio y que todos nos lloren. La muerte es alegría, así la han vivido nuestros indígenas, así la celebramos nosotros todos los días de muertos, cuando no al comemos en el pan, en el dulce, en la calavera... el arte le da vida a la muerte, la impulsa; el arte la pone de pie nuevamente, la hace caminar gallardamente y cobra un sentido ritual.*

Entramos bien en contacto con la cultura del morbo, y sobre todo, de retratar el morbo como elemento.

14. La revista, David Alfaro Siqueiros. p.95..

Conclusiones

En el presente capítulo se ha llevado a cabo la investigación del arte ritual de la muerte niña.

Se desarrollaron los antecedentes históricos de donde viene esta tradición, como es que llega a México y como es acogida en nuestro país.

El carácter iconográfico que tiene es de suma importancia pues todo depende de él para el funeral.

El arte ritual de la muerte niña es una expresión que no se refiere precisamente a la muerte de niños, sino aún caso especial dentro de la cultural mexicana, al ritual en que los niños no son tratados como niños sino como angelitos y como tales son festejados, no llorados.

Desde el título se muestra que se trata de un arte ritual porque esa es su característica la que nos hace comprender a la vez la intensidad de su arte su necesidad en las comunidades donde ha sido practicado y su sobrevivencia hasta el arte hoy.

La muerte de angelitos es aquella en la que se considera a los niños inocentes de toda desdicha eterna.

En el arte ritual de la muerte niña se festeja la muerte, pues los niños son dadores de vida y pureza.

La muerte no es muerte sino nacimiento festivo a otra vida.

En este capítulo se trataron sus orígenes, la iconografía funeraria así como las imágenes de la fotografía como de la pintura y sus características con la iconografía funeraria.

Los vínculos que existen con la Virgen y las Monjas coronadas, por ser rituales Católicos de seres vivos destinados a vivir en Virtud.

Así como ha cambiado todo este ritual con los nuevos Angelitos, esos que no son llorados, ni festejados, esos que sus madres abandonan o matan por que resultan ser verdaderos estorbos, Se plantean las dos caras de la moneda, ahora vemos como ya el ritual no se sigue.

En este último apartado se hace una denuncia de cómo se puede tener la sangre fría y ver en su desnudez la muerte de un niño en una televisión o en un periódico.

En si en el arte ritual de la muerte niña se festeja la muerte ya que los niños resucitan por su pureza, lo significativo es que el arte en esta acción ritual puesto de manera , los niños viven de otra manera en las pinturas y las fotografías que de ellos se tiene registro.

La muerte niña es el ritual de resucitar en el arte.

CAPITULO II

EL LIBRO ALTERNATIVO

2.1 Antecedentes históricos de la escritura

La aparición del libro, se encuentra o se remonta a las primeras civilizaciones del mundo, las paredes de las cavernas fueron utilizadas como lienzos para la representación de ritos mágicos-religiosos en donde los cazadores eran favorecidos por los dioses para obtener una buena cosecha o una buena caza.

Las pinturas fueron realizadas con tierra de ocre de hemantites, susceptibles de dar distintas tonalidades desde el amarillo hasta el rojo y el castaño cuando este se calienta y pigmentos que obtenían de la naturaleza, a través de sus líneas logro la representación de animales, objetos y de él mismo.

Al respecto con América central, cosa justificada por el desarrollo del trazado pictográfico o jeroglífico sin esquematizaciones que se dio allí. Los mayas, la arquitectura de sus pirámides y escaleras de estas están unidas a la escritura, los peldaños de determinadas escalera esta adornado con grandes jeroglíficos esculpidos. Se conocen también las figuras de yeso, y esta comprobada la existencia de frescos, los códices, primeros libros que se dan en nuestro país.

Se dice que entre los mayas el conocimiento de la escritura estaba reservado a las familias de los sacerdotes y de los grandes señores. En los aztecas hay varias decenas de escritos en ellos se disciernen datos religiosos y otros históricos y geográficos, entre estos hay nombres de ciudades, como, el nombre de la ciudad de Coatlán, están representados por una serpiente bajo la cual aparecen dos dientes con sus encías: *el significado es sitio de las serpientes. Coat* significa serpiente, y para dar la idea de lugar, se ha figurado la preposición *tlan* (en) con la palabra *tlantli* (dientes).

El sistema chino se acerca a la pictografía ideal en el sentido de que, en principio hay en el un dibujo- o sea, un carácter para cada palabra ya que esta es un monosílabo invariable. La lectura corriente exige el conocimiento de 3,000 caracteres; ciertos diccionarios para gente culta contienen más de 40.000.

En el Egipto antiguo, desde una época anterior a 3.000 años existían Estados organizados con grandes ciudades en los que se utilizaban una escritura jeroglífica con dibujos reconocibles y elegantes. Los dibujos grabados o pintados en los monumentos, incluso las estelas pequeñas con inscripciones y las pinturas que adornaban el interior de las cámaras sepulcrales, subsistieron aproximadamente hasta comienzos de la era cristiana, época en la que cedieron lugar a la escritura alfabética tomada de los griegos en la forma llamada copta es decir egipcia y que sirve al idioma ya evolucionado.

Al cabo de un milenio aproximadamente, apareció junto a la escritura monumental una forma cursiva, escrita generalmente con tinta, en que los dibujos, por estar reducidos esquemáticamente para la ejecución rápida; primer ejemplo que podemos citar en que la necesidad de rapidez en la escritura prevaleció sobre la claridad para la lectura.

*Las siguientes civilizaciones como los Babilonios, los Persas, los Sumerios, se distinguieron por el uso de símbolos cuneiformes en su escritura, que era realizada en tablillas de barro que después se dejaba secar y cosidas en el fuego. Se identificaron tres tipos de escritura inscritos como: antiguo persa, elemita y acadio (también conocido como asirio o babilonio). Dados a conocer por el lingüista George Friederech en 1802.*¹⁵

El persa contaba con 40 símbolos que representaban los sonidos del alfabeto persa: el elemita tenía más de 100 símbolos y la escritura estaba integrada por varios cientos; el acadio a diferencia del persa, no era alfabético; más bien cada signo equivalía a una o más palabras o sílabas.

Las primeras representaciones cuneiformes eran básicamente de objetos, acompañadas de símbolos que equivalían a números; es por esto que se tenían registros administrativos del ganado, el grano, etc. Así se llegó al reinado de los signos, sonidos o sea, de las letras. Ese momento en que, calando hondo en la cuestión, el hombre llega a tener conciencia de la constitución, íntima de su idioma y de los usos que puede destinarlo, es un momento culminante en la historia.

La historia del alfabeto desde sus orígenes hasta nuestros días es compleja, en todas las culturas hay una forma diferente de escritura, diferentes maneras de completar la expresión fonográfica, al igual el delimitar las palabras, dándole la parte que le correspondía al aspecto ideográfico. El primer uso comprobado por el alfabeto es el que atestiguan unas tablillas de la biblioteca de Ugarit (en el norte de Fenicia) cuya data se ha fijado de entre 1600 y el 1200 antes de J.C. aproximadamente.

La escritura de estas tablillas es cuneiforme, con lectura de izquierda a derecha; y el idioma, una variedad del semítico occidental cercana al cananeo y al arameo.

La aparición del trazado que habría de convertirse en nuestro alfabeto se produjo indudablemente, por lo que respecta a uno y otro idioma en Fenicia y las regiones cercanas a ella entre los años 1.300 y 1.000 antes de J.C.

Los griegos adoptaron este alfabeto y lo rediseñaron dándole mayúsculas, en forma cuadrada, sin prolongación superior ni inferior y con numerosas simetrías, sobre todo

15. Samuel Kramer N., *La cuna de la civilización*, 1968, p120.

laterales que producían un efecto estético, luego para el uso rápido, se crearon las minúsculas.

La escritura latina se extendió por Europa, primero con la administración romana y luego con las sucesivas cristalizaciones, aunque su expansión se haya visto limitada por las posiciones conquistada por la escritura cirílica. Más adelante, con la navegación y las colonizaciones europeas, ganó una parte considerable del mundo, especialmente en América.

Los primeros libros

Como se ha visto en la historia hay numerosísimas variedades de libros desde las tablillas sumerias con su escritura cuneiforme y los papiros del nuevo Egipto, Raúl Renán menciona que prácticamente, antes de la creación del libro, el hombre hizo los otros libros.

Aparece en Egipto esa luz laminada llamada papiro, materia prima cuanto experimento nacería de la mente del hombre en su afán por encontrar el objeto que reuniera todas las condiciones de manualidad, belleza y legibilidad para perpetuar su pensamiento, un objeto maestro que fuera vehículo indiscutible de la cultura. El papiro dio su nombre a la primera forma concebida para tal fin. Este tenía de 10 a 45 metros de largo y 25 cm de ancho y estaba escrito en una sola cara. Enrollado en su varilla-alma de madera o marfil, hacia un volumen (rollo) de hasta 6 cm de grueso que cabía en el hueco de la mano. ¹⁶

Ahora regresamos a China, un país donde se inventaron la pólvora y la brújula, además del invento del papel, donde tuvo su origen en la operación de macerar y agitar trapos en el río, varios siglos antes de Cristo.

El papel substituyó las tablillas de madera y de bambú, empezó a fabricarse con una fina trama, encolado y lastrado a fin de mejorar su calidad para la escritura y teñido con una sustancia insectifugada con objeto de darle mayor perdurabilidad.

Se fabricaba en varios colores y formatos, según fueran a escribirse en el poemas, notas o cartas, se empleaba ampliamente en la confección, en la pintura y la caligrafía, para presentar ofrendas a los espíritus o como tarjetas de visitas, para envolver objetos o cubrir ventanas y para fabricar artículos tales como abanicos, sombrillas farolillos, cometas, juguetes e incluso como papel de uso higiénico y de aseo. ¹⁷

16. Raúl Renán, *Los otros libros*, 1999, p19.

17. Tsién Honin Tsuen, *China inventora del papel de la imprenta y de los tipos móviles*, p58

Las principales materias primas para fabricar papel eran el cáñamo, el yute, el lino, el ramio, el rotén, el bambú, la caña, los tallos de trigo y arroz y fibras floríferas, así como el algodón, ya que dan una mayor cantidad de fibras puras y alargadas, pero como resultan primordiales la industria textil, durante siglos se ha fabricado en China con bambú y morera.

El papel es una lamina fibrosa que se forma de sobre una fina trama suspendida sobre el agua, que al evacuarse el agua queda una superficie plana que se seca a continuación. A lo largo de los dos mil años transcurridos desde que empezó a fabricarse el papel, esta técnica ha evolucionado. Gracias al papel, los libros resultaron mucho más baratos y manejables. Los libros eran copiados hasta el surgimiento de la imprenta, que facilitó su multiplicación y difusión.

Siguiendo esta línea encontramos los libros cingaleses hechos de hojas de palmera, los libros mariposa del Japón. Todos estos tipos de libro tan diversos los utilizó el hombre a través de los siglos y de los milenios como instrumentos para expresar su pensamiento, sus saberes y sus emociones para comunicarlos a sus semejantes.

En el siglo XV, los primeros libros impresos en Europa realizaron la síntesis de los manuscritos y los nuevos elementos de carácter tipográfico. La primera obra maestra de la imprenta realizada por Gutember es la Biblia. Después, su sucesor Peter Shoeffler introduce en el *Psalterio de Maguncia* las iniciales en color ya no dibujadas a mano sino grabadas e integradas en la composición tipográfica. El arte entra así directamente en el proceso tipográfico.

La Xilografía jugo un papel importante, en la historia del libro su primera incursión es en el libro Piedra preciosa, de Hugo Poner.

En el siglo XVI apareció un libro, ejemplo a seguir hasta hoy, se trata de *Hypnerotomachia Poliphili*, editada, por Aldo Manuncio, cambia el grabado y los tipos romanos puros con una composición clara.

En el siglo XVI Y XVII se emplea ya el grabado en madera, y hace una riqueza mayor en el texto. En el siglo XVIII, ya se invadía el libro con iniciales complicadas, viñetas ornamentales, es en esta época cuando William Blake se esfuerza en crear un libro realmente único, en que él mismo interviene como poeta, como ilustrador y como impresor. (podríamos decir que uno de los primeros libros de artista).

En el siglo XIX, se dan numerosas obras de arte de ilustración que van de la documentación científica e histórica, y títulos como Las Cruzadas, El Quijote, La Divina Comedia a las fantasías grandiosas de Gustavo Doré.¹⁸

18. El grabdo en metal también se ocupó en los libros como en el caso de Doré.

En el siglo XX la aparición de la fotografía da un nuevo rumbo al libro, las artes gráficas y el libro se vuelven cómplices, el triunfo del offset permite una vasta utilización de policromía.

El libro nació de la unión indisoluble del arte y de la técnica, es una obra conjunta del artista y del tipógrafo; su carácter es a la vez gráfico y poligráfico.

Así, desde su comienzo, el libro aparece como una síntesis.

2.1.1 Antecedentes de los libros alternativos

La consideración de la página como legítimo espacio artístico tiene su origen en un manifiesto publicado por el poeta futurista Filippo Marinetti en el diario parisino *Le figaro*, del 20 de febrero de 1909. Las propuestas eran del ... *amor al peligro, la costumbre de la energía y la intrepidez. Valor, audacia y rebelión serán los elementos esenciales de nuestra poesía...ningún trabajo carente de un carácter agresivo puede ser una obra de arte.*¹⁹

Así George Braziller fue editor de libros de artísticos y monográficos escritos por ilustres autores, como por ejemplo *Red Grooms*, que lleva el título de *Red Grooms an Rucks Manhattan* por Judd Tully.

Marcel Duchamp, autopublicó en 1934 un libro bajo el seudónimo de Rose Selavy, titulado *La mariée mise a un par ses celibatieres, meme*, en una edición de 300 ejemplares. Hay una diferencia entre estas dos pues en *Rucks Maniatan*, es sobre una obra de arte, mientras que *La mariée* constituye una de éstas.

En la página impresa se creó una tipografía relacionada con la pintura, llamada *Tipografía libre y palabras en libertad*. La tipografía era en diferentes tamaños y colores: letras de diferentes estilos se combinaban en un mismo texto, la página se asemejaba a la composición pictórica, propiciando con esta alteración que el mensaje del texto fuera más expresivo.

El movimiento Dadá propuso que el arte, a semejanza de la vida, era un proceso del azar y de la acción deliberada. Durante los años treinta artistas y escritores se asociaron con el movimiento Surrealista que incluía la dislocación de los objetos ordinarios apoderándose de las estrategias de vanguardia tales como los ensamblajes y fotomontajes. Con este movimiento se identificaron artistas como Max Ernest, Dalí Bretón, Buñuel y Aragón entre otros.

19. Philip Meggs B. *Historia del Diseño Gráfico*, 1991, p. 16

Posteriormente, artistas del Dadá y el Surrealismo crean las primeras obras significativamente radicales de la historia del arte. Marcel Duchamp, desarrolla el concepto del *Ready Made* y de los *Libros Objeto*, lo que inspira la producción de libros de ediciones limitadas o libros de Artista con estampas y poemas como los de Raúl Eduard, Miró, Matisse o Marc Chagall.

Estos son los movimientos principales que dan origen a esta manera de utilizar la forma del libro como medio alternativo, para comunicar una serie de ideas con cualidades distintas a las de la pintura, el grabado el dibujo.

2.1.2 El libro en el extranjero

Los Futuristas rusos empezaron a practicar la tipografía y el diseño de libros antes de que los artistas italianos pudieran llevar a efecto sus ideas en los trabajos, inspirados por lo que habían leído en el periódico. El primer acierto que tuvieron los futuristas consistió en su talento por hacer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos.

Marinetti, artista futurista, llevaría la página como espacio artístico en potencia; pero, debido a que difundió su arte conceptual en hojas volantes en periódicos, esto dio paso al primer paso para hacer accesible el arte a un público de masas, rompiendo con la forma tradicional del arte que era en espacios como los museos.

En 1910 Marinetti y los futuristas repartirían 800,000 cuartillas que llevaban por título: *Contra la Venecia amante del pasado* lanzándolas desde la torre del campanario a la multitud presente . El público se indigno aun más cuando Marinetti pronuncio su discurso a los venecianos, haciendo eco de las opiniones expresadas en la octavilla y viéndose acompañado por fervientes protestas y exhibición de puños. Esto ocasionó una rica publicidad a los artistas. No tardo mucho tiempo para que los futurista lanzaran su propia publicidad en forma de revista, titulada *La Cerba*.

En el año de 1910 siete años antes de la revolución de 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 la luz un centenar de obras, para el artista el arte y la política constituían una misma cosa y el experimento tipográfico les permitía una experiencia visual al mismo tiempo que daban expresión a sus opiniones políticas.²⁰

Los artistas rusos pensaban que el arte y la literatura inspiraban 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 forma de libros y

20. Martha Wilson, *La página como espacio artístico*, p10.

revistas, posters, murales, vestuario, arquitectura y diseño industrial, en Rusia la tecnología inspiraba arte y el arte lograba modelar la sociedad, al menos en cierta medida.

La preferencia del libro objeto en Francia y en España está aumentando por la carencia de esta estructura editorial, aunque hay que señalar que la larga tradición de la bibliofilia en Francia contribuye a que el libro-objeto sea enfocado desde el punto de vista del [*livre d'artiste*].

En 1930 los surrealistas publican revistas que se distribuían al público artístico como también al público en general. Al igual que los futuristas, los surrealistas se proponían explorar todos los medios posibles que brindan la nueva tecnología – fotografía, película para grabar-, todo con el fin de llevar el arte público más amplio *Minotauro*, publicado en París; la revista *VVV* editada por André Breton, estas publicaciones describían la obra escrita y visual llevada por los surrealistas.

Un segundo desarrollo del libro de artista: la aparición de otro movimiento menos interesado en difundir el arte que en intelectualizar la creación que se opone a los desbordamientos líricos y a las seducciones coloreadas del expresionismo abstracto. Artistas minimalistas luego conceptuales preconizan una creación artística no-sensible, *desmaterializada*. Estos pretenden consagrarse antes que a la producción de objetos de arte en el sentido usual del término a la articulación de ideas y análisis.



Fig. 18. Dieter Rot *Kinderbuch* libro de artista.

El libro de artista apareció junto con los movimientos vanguardistas de los años sesenta. Uno de los principales precursores del libros es el artista **Dieter Rot**, artista suizo, que elige para vivir la ciudad de Reykiavik en Islandia y Stuttgart en Alemania, empezó a pensar que el formato de libro y de la página es un material infinitamente dúctil para sus ideas artísticas en la década de los cincuenta.

- En 1953 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, en un orden cualquiera para lograr un número infinito de combinaciones visuales.
- Entre 1954 y 1957, preparó *Kinderbuch* (libro para niños), obra con impresión a distintas planchas compuesta de 28 páginas y de forma geométrica y cortada en dados, que iba destinado a niños y para la diversión de los mismos.

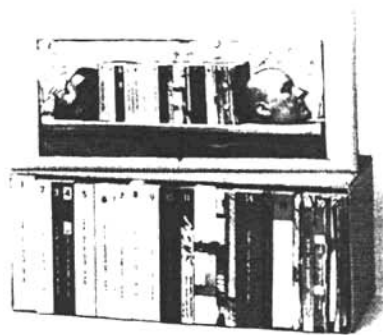


Fig. 19. Dieter Rot Libro de artista.

- En 1956 produjo "5" consiste en páginas escritas a máquina y de una dimensión aproximada de 15 x 15 cm, cuya encuadernación estaba hecha por medio de tornillos; la portada del libro fue diseñada por Daniel Spoerri.
- En este mismo año 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 espectador podría él mismo reagrupar las páginas en el orden que deseara.

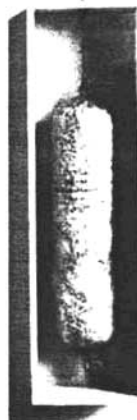


Fig. 20. Dieter Rot,
Libro Salchicha,
libro híbrido.

Estos son algunos ejemplos de cómo este artista explora los formatos, materiales, hasta la forma y la destrucción de la misma. Hay una etapa de 1961 y 1970 donde coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció en agua, gelatina y especias, encuadernando esta literatura salchicha en una tripa de embutido, lo que sería un libro efímero.

En 1966 crea el libro *COPLEY* compuesto de 112 hojas de texto, dibujos fotos encolados y relieves, algunos impresos mediante prensa de copia, offset algunos estampados en relieve, todo esto es encuadernado en una caja.

Este es un ejemplo de libro donde se utiliza la fotocopia como un medio más dentro del arte, cabe señalar que en ese año el Copy art hace su aparición como elemento del arte.

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 encarnado 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 Jonson 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.

Something Else Press dio luz a un joven poeta **Dick Higgins** escrita a mano por él llevando por título *What are Legenda*, iba ilustrada por Bern Porter, este es un ejemplo de libro de artista.

Dick Higgins publicó una serie que se llamaba *Grat 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. Dichos panfletos aparecieron en colores pastel, vendiéndose a ochenta centavos o un dólar entre los años setenta y cinco setenta y seis.

También publicó:

- *La serpiente de papel* de Roy Jonson
- *Días por venir* de Claes Oldenburg
- *Arquitectura fantástica* de Wolf Voseli
- Obras de poetas como Emmet Williams

Reeditó obras de Gertude Stein que habían estado agotadas durante varios años. Los libros *Something Else Press* fueron publicados en ediciones de pasta y rústica en tirajes de 2,000 ejemplares y distribuidos en Nueva York y Europa.



Fig. 21. Imagen tomada de: <http://www.thefestforbeatlesfans.com>

Yoko Ono fue otra de las artistas en utilizar el libro como un medio de expresión *Grapefruit* fue publicado en 1964, millones de ejemplares del libro fueron apareciendo y consumiéndose gracias a la asociación de la autora con John Lennon y la popularidad de los Beatles.

Es la primera vez que una artista tiene acceso a un público masivo a través de la popularidad de dicha música. No solo se publica en EE.UU. sino también a Europa y Occidente en Japón. Constituye un éxito total en todo el mundo.

Jamás había sido leído tan ansiosamente un libro de artista. En la actualidad los álbumes *Plastic Ono Band*, son en si mismo libros de artista, constituyen un objeto de coleccionista; la literatura de Yoko Ono continua siendo algo muy visual: el lector puede ver las ideas de ésta artista con toda claridad.

Con mucho menos celebridad que la de *Grapefruit*, en los sesenta estaban los libros publicados por **Ed Ruscha** quien produce mas de una docena de títulos de la cultura de aparcamiento de automóviles calderniana, entre ellos:

- 1963, *Veintiseis estaciones de gasolina*
- 1965, *Algunos apartamentos de los Angeles*
- 1957, *34 aparcamientos*
- 1969, *Petardos*
- 1971, *Unas cuantas palmeras*
- En 1966 publicó *Todos los edificios de Set Street*, fotografiando, efectivamente, todos los edificios desde cada lado del coche y dando número a los inmueble. Este libro que medía 6.40, iba doblado en forma de acordes saliendo de un contenedor de mylan plateado (marca registrada, Dupont de excepcional resistencia, así como por sus propiedades eléctricas y su inercia química). Este libro es uno de los más exitosos en término de ventas; tuvo una segunda edición de mil, ejemplares.

En menor tamaño el artista Lawrence Weiner, titula su libro *Statements*, que era una revista importante dentro de los libros de artista, en el hablaba del arte conceptual, era un libro bolsillo y lo vendía a 1.95 dólares.

En 1970 nace el ensayo del Germano Celant sobre el tema.

La aparición del libro en los años sesenta, así como desarrollo a lo largo de esta época, interviene en la convergencia de factores de orden ideológico y tecnológico investidos éstos de diferentes posturas acordes con los proyectos artísticos que lo explotaron.

Una de las principales razones de la aparición del libro de artista se atiene, en efecto a estas condiciones de fabricación y distribución, realizadas por los medios ordinarios de la edición, con la ausencia de grabados o fotografías originales. Estas obras no están ni numeradas ni firmadas, su adquisición por tanto es poco costosa, y de fácil circulación, el libro parece salir adelante sin la ayuda de las instituciones artísticas (museos, galerías) y seguir circuitos de distribución ajenos al mercado del arte: librerías o vía postal (el Mail Art es contemporáneo al libro de artista).

Este proyecto de democratización del arte se debe esencialmente a la acción de artistas pertenecientes al movimiento Fluxus que se desarrolla en Europa y E. U. A. desde 1962, en torno a Maciunas y Cage. Estos reviven la tesis dadaísta proponiéndose abolir la distinción entre el arte y la vida cotidiana y rechazaran la separación entre creadores y espectadores, cuestionando la idea de una jerarquía entre los modos de expresión (artístico/ no artístico, nobles/ no nobles) encontrando por lo tanto en el libro y los impresos en general (tarjetas postales, carteles, revistas), esto para abandonar la concepción aristocrática y sacralizante de la obra de arte.

Franklin Furnace es la colección de libros de artista que desde 1910 hasta 1968, se produjeron cerca de siete mil obras que figuran. En la actualidad esta fundación tiene la función de dar a conocer estos trabajos y darles salida y una nueva proyección, creando una revista e invitando a artistas a trabajar en las prensas offset a fin de producir libros, un caso de ello es *Art Metropole*, con sede en Toronto, la cual ha venido distribuyendo los libros de artista y video-tapes durante el pasado decenio. Con esta fundación han surgido librerías últimamente en Washinton D.C., Chicago y los Ángeles.

2.1.3 El Libro en México

La aparición de los libros en México es sin lugar a dudas el Códice.

Curiosidades notables, y así los consideraron también algunos hombres del Renacimiento como Alberto Durero y Pedro Mártir de Anglería, quienes los admiraron en Europa. Pero una vez que se puso en marcha la evangelización de los indios, los frailes se preocuparon por combatir cuanto consideraban supervivencia idólatrica, se quemaron cuantos libros (códices), se encontraban, considerándolos como cosas de hechicerías y demonios. De dos grandes destrucciones se tiene noticias: la de los archivos de Texcoco y la del Auto de Fe de Maní, en Yucatán.

En su relación de Texcoco de 1852, Pomar menciona que:

... faltan sus pinturas en que tenían sus historias, porque al tiempo que el Marqués Hernando Cortés, con los demás Los primeros conquistadores sólo vieron los códices como conquistadores entraron la primera vez en ella (Texcoco), que habrá sesenta y cuatro años poco más o menos, se las quemaron en las casas reales de Nezahualpiltzintli, en un gran aposento que era el archivo principal de sus papeles, en que estaban pintadas todas sus cosas antiguas, que hoy en día lloran sus descendientes con mucho sentimiento, por haber quedado sin noticias, ni memorias de los hechos del pasado.

*Y los que habían quedado en poder de algunos principales, unos de una cosa y otro de otra, les quemaron por temor de Don Fray Juan de Zumarraga, primer arzobispo en México.*²¹



Fig. 22. Códice Mendocino, manuscrito posthispánico en papel europeo con técnica indígena.

A pesar de esta destrucción masiva, cuando menos en los casos mencionados, han sobrevivido, por los caminos más variados e ignorados, un breve número de preciosas muestras de lo que fueron los libros pintados de algunas culturas del México antiguo. De los veintidós Códices que con certeza se consideran prehispánicos, tres provienen de la cultura maya, cuatro de la nahuatl, seis forman el grupo Borgia (nahuas de la región de Cholulteca de la Mixtequilla), y nueve provienen de la cultura mixteca. La mayor parte de ellos se guardan en bibliotecas o instituciones europeas y sólo cuatro se encuentran en México.

Como Fray Servando lo apuntaba, los indios rehacían sus manuscritos o los escondían para conservar la historia de su nación. Gracias a la primero de estos recursos se conservan sesenta y un códices más rehechuras post-hispánicas de documentos antiguos o lienzos, mapas, pinturas y planos indígenas, de los cuales existen cuarenta y cuatro nahuas, diez

21. Juan Pomar Bautista, *Relación de Texcoco*, en Joaquín García Icazbalceta, Nueva Colección de documentos para la historia de México, tomo III, 1891.

mixtecos, cuatro tarascos, dos cuicatecos y un otomí, los más numerosos códices de tierra llamados Techialoyan.²²

Además en cuanto aprendieron de los misioneros la escritura, estos indígenas, que pertenecían sobre todo a pueblos del altiplano que hablaban náhuatl, se apresuraron a consignar en su propia lengua sus tradiciones históricas, poemas y a continuar las genealogías de sus gobernantes. El más antiguo de sus manuscritos llamado *Anales históricos de la nación mexicana* o *Anales de Tlatelolco*, fue redactado entre 1524 y 1528 apenas unos años después de consumada la conquista de México. Tenochtitlán y contiene una visión indígena de la Conquista de México. El manuscrito *Cantares Mexicanos*, pertenece a una riquísima colección de poemas nahuas recopilado entre 1532 y 1597. Otro manuscrito importante es el que dirigió Fray Bernardino de Sahún a partir de 1558 y que culminaría en la versión náhuatl acompañada de una versión reelaborada en español del manuscrito llamado *Códice Florentino*, que contiene la última versión de la historia general de las cosas de la Nueva España.

Los códices en México Precolombino son los testimonios documentales de las culturas más avanzadas de esta región la maya, la mixteca, la nahua. Están pintados sobre un barniz blanco sobre el cual se hacían los dibujos y se aplicaban los colores sobre papel amate o pieles de venado o de jaguar, dispuestas en largas tiras pintadas y plegadas por ambos lados. El conjunto de pliegos se protegía con tapas de madera.

*Los aztecas hacían sus libros con papel amate o piel de venado formando unas tiras largas de 20 a 25 cm de ancho y de 100 a 125 cm de largo aunque los hay hasta de 100 metros. Estas tiras se doblaban formando pliegues como hojas y eran leídos primero de un lado de la tira y después del otro.*²³

Su sistema de representación y escritura es principalmente pictográfico, con imágenes estilizadas de dioses, gobernantes, personajes, animales, plantas, astros, edificios, aspectos de la naturaleza y objetos; además era una escritura ideográfica, debido a las representaciones convencionales de ideas, e incluía algunos elementos fonéticos, indicaciones de números y fechas, y jeroglíficos para designar nombres de personas y lugares.

Se trataba de un sistema complejo y preciso que da significación a los colores, a los rumbos y a las posiciones. El sistema calendárico de numeración, muy avanzado y exacto, parece haberse extendido, con variantes menores, a toda el área Mesoamericana en los códices mayas y en las inscripciones que se encuentran en monumentos, estelas y vasijas. Existe asimismo un sistema de escritura evolucionado y que sólo se descifra parcialmente.

22. León, Portilla Mateos, *Catálogo de los códices del México antiguo*, Suplemento del número 3, 1957.

23. Raúl, Renán, *Los otros libros*, 1999, p20.

La realización plástica de códices como el *Borgia*, el *Borbónico* el *Dresde* y el *Zouche-Nuttall* y el *Laud* es admirable como arte por el dominio del diseño y el trazo y su riqueza cromática, que muestra la maestría de los tlacuilos o dibujantes y pintores indígenas.

Los códices servían para registrar hechos históricos y genealogías de los gobernantes, los acontecimientos de sus reinados, observaciones y previsiones astronómicas como eclipses y ciclos del planeta Venus; además servían para registrar historias y tributos de las divinidades y rituales religiosos, enumeración y descripción de tributos que debían de pagar los pueblos sojuzgados, también permitían llevar un control calendarico para establecer rituales (*Tonalamatl*) de las festividades y señalar los signos prósperos o adversos de cada día, los cuales se utilizaban para dar nombres y señalar el destino de los recién nacidos. En atención a estas funciones, los códices estaban reservados para los gobernantes y sacerdotes, se guardaban en las casas reales y templos, y eran ejemplares únicos. Es así como los códices fueron los primeros libros en nuestro país.

El libro durante la dominación española

En España, *el primer impresor conocido es Juan Parix, de Heidelberg, y se considera que el Sinodal, es decir, las cartas del Sinodo celebrado en Aguilafuente (Segovia) en junio de 1472, es el más antiguo de los impresores españoles. En el curso de la década tenían imprentas 24 ciudades del reino* ²⁴ y otra década más tarde Cristóbal Colón revelaría al viejo mundo la existencia de un Nuevo Orbe.

Los primeros libros europeos traídos fueron: *Los libros de horas, Colón*, además de las *Cartas de Toscanelli*, libros religiosos, y algunos de materias profanas y fábulas, a las que eran muy aficionados los lectores españoles, y que requerían también los colonos indios, para llenar su ocio y avivar sus sueños de tierras exóticas y conquistas fabulosas. La corona no estaba de acuerdo con estas lecturas. La Inquisición frecuentemente las condenaba, considerando que podían llegar a manos de indios y distraerlos de su evangelización y de las lecturas devotas en que debían de concentrarse.

Sin embargo, al mismo tiempo que las prohibiciones, el emperador había otorgado en 1525 un permiso al impresor Jacobo Cromberger para comercializar las numerosísimas novelas de caballerías, que se vendían en grandes cantidades. Entre estas obras las preferidas eran el *Amadís de Gaula* y otra obra que no era de caballerías sino de amores infortunados, *La Celestina*. Irving A. Leonard, en los libros del conquistador ha estudiado de manera admirable los primeros pasos del libro en América y la relación de los libros de caballerías con la imaginación de los conquistadores y cree que la mayoría de los tirajes eran de este tipo, a pesar de las insistentes prohibiciones, los libros de entretenimiento salían en la carga de los barcos que zarpaban de Sevilla. ²⁵

24. Agustín Millares de Carlo, *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*, 1971, p. 29.

25. Leonard, Irving A. *Los Libros del conquistador*. Traducción Mario Monteforte, México, 1953.

Juan Cromberger, perteneciente a esta familia de impresores sevillanos se trasladó a la Nueva España para instalar una sucursal de su taller. En ese mismo año se imprimiría en México, por encargo del Obispo Zumárraga, la breve y más compendiosa doctrina cristiana en la lengua mexicana y castellana, en casa de Juan Cromberger, la cual fue el libro más antiguo en América del que se tiene noticia.

Destacan algunas publicaciones como:

De Fray Alonso de la Veracruz sobresalen cuatro obras filosóficas: *Recóndito summularum*, *Dialéctica resolution* (1554), *Speculum coniugiorum* (1556) y *Physica speculatio* (1557), todas elaboradas en la imprenta del editor Juan Pablos. En el campo de la medicina se publicó la obra de los doctores Francisco Bravo, *Opera Medicinalia* (editada por Ocharte 1570); Alonso López de Inojosa *Suma de cirugía* 1595, y la de Fray Agustín Farfán *Tratado de anatomía y cirugía* (Ocharte 1592).

En el curso del siglo XVIII la producción bibliográfica se triplicó, de acuerdo con los datos recabados en la ciudad de México, en donde se disponía de cifras confiables para los tres primeros siglos, la producción ascendió de 179 impresos conocidos en el siglo XVI, a 1,228 en el siglo XVII y a 3,481 en el siglo XVIII.

La producción impresa en el siglo XVIII conserva las características de los dos siglos precedentes: predominio de obras de instrucción religiosa o devoción, crónicas de convento, vocabularios y artes de lengua indígena, la novedad son las gacetas noticiosas que comienzan a publicarse regularmente en la mayor parte de la ciudad, solían contener noticias de la corte española y de acontecimientos sobre salientes de Europa así como del virreinato y la ciudad, informes de las salidas y llegas de flotas, bandos municipales, fallecimientos, festividades religiosas, vida universitaria.

En el **siglo XIX** se leía este tipo de libros de pensadores como: Descartes, Bacon y Newton; los del Liberalismo, Hobbes y Locke; los de la ilustración: Voltaire, Diderot, Rousseau, Montesquieu y Sieyès.

Por este tiempo la libertad de prensa y los adelantos técnicos hicieron un notable progreso en la calidad tipográfica de los libros. Los grabados en madera fueron substituidos por grabados en metal, en cobre en zinc o litografías que podían ser en colores. Maestros y artistas vinieron de Europa para enseñar sus nuevas técnicas como los franceses Juan Bautista, Cesar Hipólito Bacle, Carlos E. Pelligrini estos en Argentina,

En México fue el italiano Claudio Linati quien introdujo la litografía en el año de 1826. Entre los libros notables con esta técnica está *México y sus alrededores* (1855-1856 y su versión aumenta en 1869) impreso por los franceses J. Decaen y Agustín Debray, con excelentes litografías a color de Casimiro Castro, J. Campillo, L. Auda y C. Rodríguez.

Entre tanto, la vanguardia cultural en México también genera numerosas publicaciones y ediciones. El pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl), produce a raíz de su participación en la Revolución Mexicana, libros políticos cargados de crítica, cuyas portadas unen la imagen a la forma literaria.

Surgen también una variedad de revistas literarias, como: *Cultura* (1916), con colaboraciones de los artistas plásticos Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Saturnino Hernán, Diego Rivera, y el mismo Dr. Atl.

Con un corte más radical, aparecen las publicaciones de los estridentistas, encabezadas por Manuel Maples Arce y Germán List- en 1921- aparece el comprimido estridentista- y publican una hoja manifiesto. El primer boletín actual, en el cual hablan del *Bulletin Dadá*, publicado en el universal Ilustrado. Esta publicación no solo difundía la nueva poesía mexicana, sino el pensamiento internacional. Entre otras publicaciones esta *Ulises*, revista de teatro experimental, colaboran en ella no solo escritores, sino también artistas plásticos, en decorados y escenografías.

También es posible rescatar algunas publicaciones que destacan como *Return Ticket*, de Salvador Novo; un libro de viaje cuyos relatos se complementan con una diversidad de elementos visuales, presentados físicamente dentro de un estuche de viaje.

Las primeras transformaciones visuales y textuales ocurren en las revistas y los manifiestos en los que se defendían y explicaban las intenciones y propuestas artísticas y culturales y sociales.

A finales de los años de 1930 se constituye en la ciudad de México el Taller de Gráfica Popular- su cometido era fomentar la independencia financiera al mismo tiempo que la ideología.

En 1940 el arquitecto Hanz Mayer, miembro de la escuela Bauhaus en Dessau, establece contacto con el **Taller de la Gráfica Popular** (TGP) y edita el *Libro negro del terror nazi en Europa*, ilustrado por sus miembros. A partir de esta colaboración., Meyer dirige la editorial La Estampa Mexicana, asociada al taller y realiza ediciones de la obra de José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez, y posteriormente las difunde fuera del país.

En 1963, Julio Cortázar publica *Rayuela*, obra puramente literaria que implanta una nueva forma de lectura-no lineal- dentro de la estructura del libro.

En 1968 es editado el poema *Blanco* de Octavio Paz, donde la publicación, es un políptico, la impresión es en distintas tipografías a tinta negra y roja sobre blanco y en el que se perciben claramente las diferentes lecturas. El mismo Paz fundará posteriormente la revista *Plural*, donde aparece en 1975. *The New Art of Making Books* (el nuevo arte de hacer libros)- de Ulises Carrión.

Para 1968, durante la huelga estudiantil, aparecen proclamas, boletines, circulares, volantes, periódicos, toda esta propaganda se hizo en mimeógrafos. La idea, de la escritura, el diseño de los materiales y su impresión hicieron un acto casi simultáneo por la emergencia de la actualidad Ulises Carrión divide la historia de la imaginación en arte viejo y arte nuevo.

Es así como empieza el libro, tenía que pasar por un proceso largo y desarrollar poco a poco lo que será ahora el libro alternativo es por esto que, el cuerpo del nuevo libro es aquel que cuando más se acerca al objeto artístico más se aleja de la grafía, depositando la tradición, la historia, el pensamiento o su inspiración. La lectura ahora es el cuerpo mismo sugerente, del libro; la estructura, de Ulises Carrión, como elemento.

Los autores mas importantes en México

Ulises Carrión

Nacido el 29 de enero de 1941 en San Andrés Tuxtla (Veracruz), estudio literatura filosofía y letras y su carrera literaria se desarrolló dentro de los cánones acostumbrados, hasta cumplir treinta años, cuando provocó un giro e incursiona en las artes visuales.

Carrión escribía prosa, cuentos cortos y obras de teatro, el dividía la historia de la imaginación en arte viejo y nuevo. Fue librero y le subyugó el libro de nueva invención. En Holanda donde vivió desde 1970, abrió a los modernos una librería, The Other Books, la cual les ofreció el nuevo producto de conciencia insatisfecha en material de libros: libros de artista, libros objetos, libros de arte, la otra imagen del libro, la reproducción en sus más significantes derivados, en mayor o menor medida.



Fig. 23. *Looking for poetry (tras la poesía)*, 1973. Impreso en mimeógrafo. 142 x 99 mm Editado e impreso por Beau Geste Press *

Marcos Kurtycz

Ingeniero constructor, nacido en Polonia. Durante el periodo en que florece la prensa independiente, fue artista de triple cauce: plástico, gráfico e impresor. De sus libros, que unas veces difunden sus ideas mediante de 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-

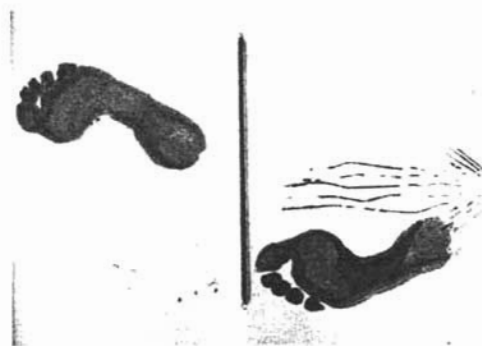


Fig. 24 Marcos Kurtycz. Libro de artista.

fanambulesco 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. Los más significativos son:

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 en el Bosque de Chapultepec, en el que el hombre nace del libro y se eleva para derramar tinta mensajera obra papel blanco, y *La muerte del impresor* en el Auditorio Nacional, que dramatiza la pasión del oficio de imprimir y la persecución del oficinista, hasta su ejecución porque ha de nacer otra vez.

Felipe Eherenberg



Fig. 25. Felipe Eherenberg. *De jilgeros y pistoleros*. 1977. Libro de Artista.

Se categoriza él mismo como un catalizador poligráfico. De cierto modo, es un gran impulsor y divulgador de la pequeña prensa, a la que ha elevado a un nivel artesanal.

En Inglaterra funda *Polígono* un colectivo de arte en el cual conoce a Richard Kriesche. Es cofundador de *Beau Geste Press*, junto a otros artistas; esa estructura permitió publicar y editar libros (entre ellos 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.

Beau Geste Press 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 isolito 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 Ice, Celebrado en 1972, en Edimburgo: Nam Jun Paik, pionero del videoarte; Julio Estrada, compositor experimental mexicano; Carolee Shneemann, cellista entre otros.

Después de esto Eherenberg 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.

El trabajo de Felipe, no sólo se queda aquí, el trabajo con fotocopias haciendo neografica siendo uno de los primeros artistas en ser premiado en la bienal de París.

Magali Lara

Artista plástica, tomó parte del *movimiento del libro alternativo*; para ella lo más importante en los libros era la narración visual, en la que tanto imágenes como texto tienen una relación con la que se va creando la lectura subjetiva. Siendo el desencadenamiento para una narración emotiva.

Santiago Rebolledo

Artista mexicano, ocupa desechos urbanos para realizar sus libros, en los que según él dice que cada objeto narra una historia personal emanando una nostalgia.

Martha Hellion

La obra gráfica y los libros de artista la llevan a ser confundadora del grupo de impresores Beau Geste Press en Devon Inglaterra y colaboradora de otras editoriales como Aloe Press., U.K., Fluxus Editions, NYC, Flash Art, Other Book and So. Obtiene grandes resultados como su carpeta *Canciones Nómadas* en la Feria Internacional del Libro, en Frankfurt, Alemania.

Marta Hellion es la heredera del impulso artístico y teórico de Ulises Carrión, de cuya obra es autoridad.

Yani Pecanins

Funda en 1977, junto con Gabriel Mácotela la editorial *Cocina Ediciones*. Desde entonces ha publicado alrededor de 60 libros de artista de ediciones limitadas, impresos con sistemas alternativos como el mimeógrafo, la fotocopia, (que es un elemento importante en la obra de Yani).

A partir de 1986 empieza la Colección Archivo del Archivero, convocada a editores y artistas de México y de otros países a participar en este proyecto, labor que continua hasta el día de hoy.

Seminario de libro Alternativo

Hace diez años en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) se ha venido haciendo el seminario de libro alternativo, con el fin primero de dar a los estudiantes un espacio en



Fig. 26. Soft cover for two pages and one leaf. Serigrafía sobre papel aereo. 220 x 185, Impreso en la Jasn van Eyck Academie Maasrich *

el cual puedan fomentar el conocimiento teórico práctico de un libro alternativo con el fin de obtener el título de licenciatura.

Este seminario ha creado un acervo de información en imágenes, y creado una serie de libros que tienen diferentes temas, de este seminario también se han dado exposiciones como:

- 1994. *Al abismo del milenio* seguida de *Páginas de imaginaria* realizada en la casa Universitaria del libro en el mes de octubre.
- 1996. *Umbral del objetuario* en la ENAP.
- 1997. *Para ti soy libro abierto* exponiéndose en Morelia, en el Museo de Arte Contemporáneo y en la Galería Luis Nishizahua.

En todas las exposiciones que ha realizado el taller se ha querido establecer un vínculo más cercano con el público, ya que las posibilidades que dan estos libros es el acercamiento con la gente, con imágenes que entran por los ojos, el gusto, el tacto y el saber que la imagen propuesta ha sido aceptada y comentada, además que la función de estos libros es otra, pues no es la acostumbrada a leer y después dejar en el estante de alguna librería.



Fig. 27. Daniel Manzano Aguila.

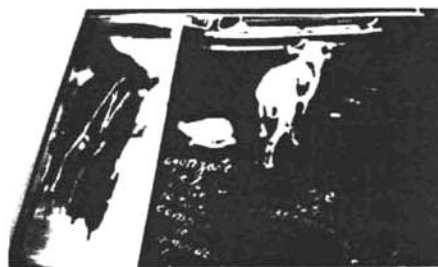


Fig. 28. Eduardo Ortiz Vera

2.2. Características y Definiciones

Este medio alternativo de expresión se va desarrollando desde los años cincuenta, con la Poesía Concreta, el Arte Conceptual, el Arte Político y de Protesta y el Arte de la Impresión.

Gracias a la demanda de publicaciones de este tipo surgen los talleres de impresión editorial, imprentas independientes que en Estados Unidos de Norteamérica, Inglaterra y Europa reúnen el trabajo de artistas que continúan con esta forma de expresión.

El término de *Libro de Artista* o *Alternativo* surge como tal en los años setenta, para diferenciar una serie de producciones realizadas por artistas en ediciones limitadas. Las características de estas publicaciones rompían con los esquemas establecidos y su surgimiento se explica por la necesidad de transgredir con base en otros códigos de interpretación y significado.

En el desarrollo del *Libro de Artista* encontramos lecturas y narraciones con lenguajes visuales-literarios, literario-visuales y táctiles que se alternan indistintamente, pero que se mueven en una estructura definida en la que intervienen la forma y secuencias temporales y espaciales.

La producción independiente de estas obras da lugar al uso del correo como medio de distribución alternativo, de donde surge el término Arte Correo (*Mail Art*), con el que participa el elemento (distancia). Este tipo de arte se da cuando un artista envía por correo una invitación a otros para colaborar en una obra única, la cual es modificada por los artistas y enviada de regreso. Un ejemplo de esto es cuando en 1972, el mexicano Ulises Carrión envió una invitación a trescientos artistas alrededor del mundo para colaborar en una obra colectiva de *Mail-Art*. Con las propuestas de todos ellos ensambló una obra única en la que se podía encontrar, por ejemplo, una piraña disecada enviada por un artista brasileño o una polvera de maquillaje con la carta de invitación de Carrión en el interior. Dicha invitación sirvió como elemento central de algunas propuestas: hubo quien la rompió y volvió a unir los pedazos cosiéndolos con hilo, quien la depositó en una botella sellada con un corcho evocando el mensaje de un naufragado, quien lo rompió en el interior de un recogedor doméstico.

El nacimiento de las vanguardias impulsado, tanto en Europa como en América, por dramáticos acontecimientos políticos y sociales, produjo un intenso intercambio de ideas, experiencias vitales y procesos creativos alrededor de la palabra y sus silencios, alrededor de garabatos e imágenes. Esto dio como origen obras de gran sabiduría visual y tipográfica, editorial y poética.²⁶

26. Martha Helián, *Introducción de la Exposición Cuatro Décadas de Libros Alternativos*. 1999, p28.

El libro *Ediciones De y En Artes Visuales* de Graciela Kartofel y Manuel Marín, menciona que las publicaciones de artes visuales se divide en tradicionales y alternativas dentro de las tradicionales se plantea generalmente en publicaciones caras, lujosas, con múltiples selecciones de color, con extensos ensayos, ya sea de pintores famosos o de movimientos importantes en la historia 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, en cambio se detectan cambios manifiestos a través de búsquedas de nuevas soluciones; en los procesos alternativos, la estructura trabaja de los márgenes de la sociedad hacia el centro.

Siguiendo con estos mismos autores, ellos señalan que tal vez 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 al inicio de este capítulo. 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 en la obra de Duchamp.

Ahora bien, el término *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; dice que también los *libre-libros* o *alternativos* permiten una autonomía expresiva.

Los organiza de la siguiente manera:

- Autores artistas visuales: caben las variantes de lo que se realiza en esos lenguajes
- Autores no artistas visuales: caben los autores en otras disciplinas artísticas extra-visuales; aquellos científicos que hagan al libro tradicional y al libre-libro por búsquedas de desarrollos personales; los autores amateurs; los interesados en los aspectos manuales de *libre-libros*. 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 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 reflujos, el hombre crea sus sistemas rígidos y sus libertades.²⁷

27. Graciela Kartofel, Javier Marín, *Ediciones de y en artes visuales*, 1992, p53.

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 se cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos.

Cabe mencionar que debido al espíritu del *Libro de Artista*, estas características puede modificarse.

El escritor Ulises Carrión en el *Nuevo arte de hacer libros* menciona los siguientes puntos:

- 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 páginas 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 *artenuovo* no discrimina a lectores, ni trata de arrebatarle 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 lo 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.

Como se ha estado planteando a lo largo de este capítulo, encontramos desde las intervenciones directas sobre libros publicados, que alternan e intervienen sobre los contenidos del libro en cuestión, hasta los libros hechos a mano en cantidades limitadas, en ejemplares únicos que contradicen la ubicuidad convencionalmente conferida al libro de consumo masivo.

Del lado de las artes plásticas, el *Libro de Artista* supone también una historia del arte tradicional. Al objeto único contraponen el objeto múltiple, a la obra original opone la reproducción ilimitada y de bajo costo, frente a la idea de un arte autónomo el *Libro de Artista* exige la presencia del espectador lector, el arte de gran escala decorativo y visible lo encara mediante el objeto pequeño portátil e íntimo.

El libro como contenedor de textos, en el sentido tradicional del término, se convierte en obra en la medida en que escapa a los referentes tanto de la tradición bibliográfica como la tradición del arte poniendo entre dicho cualquier posibilidad de crítica o análisis.

La práctica de los libros de artista se plantea así como una fuerza que subvierte las clasificaciones tradicionales, tanto del libro como del arte, si el *Libro de Artista* plantea problemas de clasificación lo que es precisamente una de sus funciones prioritarias- es por que siempre involucra una cierta experiencia de los límites.

La lógica que lo regula no ha de ser comprensiva (no busca definir lo que la obra significa). El libro en cuanto a texto es radicalmente simbólico: una obra concebida, percibida y recibida en su naturaleza integralmente simbólica.

Así el texto es restituido al universo más amplio del lenguaje y de la creación como tal, propone una estructura abierta y descentrada.

La dificultad para clasificar los libros de artista es un obstáculo con el cual se enfrenta el teórico del arte que pretende establecer una clasificación de las nuevas formas de expresión surgidos con los movimientos de vanguardia. Sin embargo se pueden mencionar ciertos elementos distintivos de estas publicaciones, que los distinguen de los libros tradicionales. Cabe mencionar que debido al espíritu cambiante del *Libro de Artista*, hay variaciones en estas características;

El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión del Libro.

- El *Libro de Artista* puede llevar o no texto; este texto solo será un eslabón más de la década de producción.
- El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.
- El libro es entendido en una secuencia espacio-temporal.
- El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo permita.
- El espectador es llevado a participar del libro como una experiencia que va desde aspectos táctiles hasta aspectos visuales como el color, la textura visual, el contenido ideológico de un texto, etc.
- Se puede decir que el *Libro de Artista* o *libro alternativo* es aquel que cuestiona, en el momento de ser editado, bases o conceptos tradicionales respecto al proceso de lectura e interpretación de una obra de arte.

Los libros no sólo exponen sino detallan, no sólo instruyen sino que enseñan, no sólo complementan sino que inquietan, no sólo entretienen sino que contienen (Erhenberg).

La misma historia, la tecnología año con año, ira transformando el carácter estético y sus necesidades de cada libro. Pues el *Libro de Artista* es un trabajo propositivo donde el productor plástico toma las características formales del libro, pero utiliza también sus páginas como espacio artístico donde las formas y los significados, ofrecerán al lector un objeto que contiene una narrativa visual generada por el propio artista. Cada propuesta lleva una investigación en donde el artista se incluye, invita al creador a perderse y encontrarse, a realizar lo posible o lo imposible para conseguir el LIBRO ALTERNATIVO.

El artista tiene contacto directo con la obra (producción del libro) y con lo que quiere comunicar al espectador. El contenido del libro es lo primordial, los libros serán una muestra evidente de un quehacer tanto artístico como intelectual.

Históricamente los libros y en especial los libros de artista han existido siempre entre nosotros. Un aspecto fundamental de la formación de imágenes desde las épocas muy tempranas es la comunicación. El *Libro de Artista* responde a las necesidades del artista es comunicar, a través de su forma, estructura y textura.

Estos conceptos no se pueden dejar de analizar, y así como Osvaldo López Chuhurra, plantea en su libro los siguientes conceptos como lo son el espacio, el color, la luz la perspectiva, la composición, la materia que van ligados a libro:

La **materia**, insertada en la forma, como sustancia y elemento orgánica. La materia que hace a la cosas en sí, de la naturaleza y sirve de modelo es representada y reflejada en su cantidad y textura en la imagen creada por el artista.

La naturaleza nos da formas en las que el hombre no interviene con el proceso transformación. La materia ahora se somete a la transformación del artista, para constituir un medio y la propia expresión creada.

La materia que ha conformado la imagen creada contiene una carga energética cuantitativa y cualitativamente. La lucha de estas se resuelve en la tercera: que la alimenta la existencia de la imagen creada. Una energía hecha materia: es la pincelada. La materia es un elemento fundamental, un ello de identificación entre el artista y lo más íntimo de su ser, la pincelada es un impulso- detenido, encierra voluntad de ser, materia, forma y dirección son aplicables a la gráfica y el dibujo también. La pincelada o trazo delata inmediatamente la intimidad del pintor o grabador, es la búsqueda y encuentro con la verdad.

La creación es siempre proceso, nunca resultado final. Es intencionalidad cumplida. Es el hacer mismo del arte: Materia- Pintor- Grabador.

Tres esferas donde se mueve el ser humano:

- instintiva
- afectiva
- racional.

Son periodos que otorgan a la sensualidad un puesto destacado en transcurrir de la vida y en los cuales la materia resulta precisamente el elemento elegido para expresar al hombre y al mundo, para hablar de la existencia de las cosas y de los sentimientos. ²⁸

La Forma

La existencia no tiene forma, es acto, impulso en permanente acción. El ser humano jamás conocerá la forma de su propia existencia, el hombre no es, va siendo.

La imagen formada del cuadro tiene significación, habla de la imagen significativa, la imagen habla de un instante captado de un tiempo pasado plantea el paso de esos años y la intervención del artista para rescatar y reestructurarla volviéndola actual.

El objetivo es encontrar la forma expresiva y significativa a partir de esa estructura primera (el grabado) que la provoca.

La forma como apariencia (imagen representada de algunas cosas). La forma como esencia (de su valor circunstancial, de su adjetivación determinada) forma, y significativa.

El acto creador implica inexorablemente la necesidad de forma, la materia es una forma que le da posibilidades de manifestarse como Ser. Incluso desintegrando la forma nace otra nueva, por ello toda obra se hace presente a través de la forma que justifique plásticamente su presencia.

La línea

La acumulación de puntos da una línea. La forma se construye por medio de líneas o planos que darán origen a una imagen distinta. La línea es el máximo de posibilidades constructiva y expresiva. La línea es la encargada de escribir una forma, se dibuja concreta la realidad de una forma. La línea es escritura y es la encargada de escribir una imagen que resulta significativa porque dice un sentimiento vital: dibuja el sentir del artista, dueño de una fuerza creadora trascendente.

La línea inventada por el hombre y el plano existen en la naturaleza. Línea-dibujo-firme, segura y constructiva. La línea da como resultado de caracteres y posibilidades expresivas.

28. Osvaldo López Chuhurra. *Estética de los elementos plásticos*, 1970, p. 107.

El plano

La línea y el plano resultan con lo que el artista dibuja crea imágenes. El plano está ya en la superficie del cuadro, lo bidimensional al destruir la superficie se crea la obra.

El espacio

El espacio esta en la materia, y se puede modificar su apariencia. el artista concreta, define y modela la intuición que tienen de dicho elemento. La intuición del espacio tiempo.

La materia es la encargada de crear el espacio pictórico, en el caso de este libro alternativo el libro objeto tiene su propio espacio y forma concreta, por lo mismo las imágenes que son parte de el son la forma plástica y el contenedor de estas es la caja de madera.

El libro es una secuencia de espacio y tiempo. Este libro es un libro en donde cada página es un espacio, en donde cada imagen forma una secuencia que transporta el tiempo de cada imagen.

Todo libro de arte es una búsqueda, una propuesta, tomando en cuenta estas características e imaginando la cantidad de posibilidades que resulta de la mezcla de cada una de ella, es conveniente en la medida de lo posible, definir los diferentes tipos de Libros Alternativos que existen:

2.2.1 El Libro Ilustrado



Fig. 29. Valero Doval Peiró. Sin título. 1999-2000
Aguafuerte y aguatinta sobre lámina de hierro.
Transferencias. Libro plegado: 22 x 40,5 cms.

Es el resultado del trabajo conjunto del escritor con el artista visual. Estos libros a menudo son de formato imponente, impresos con mucho lujo en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada y cuidadosa.

Tiene un tiraje necesariamente limitado, ya que tiene un alto costo de producción y están destinados a un público exigente, pero igualmente escaso.

El lujo y la alta calidad del papel no es una característica indispensable de la definición del Libro Ilustrado, ya que también se han producido libros con papel de baja calidad, papel de desecho y reciclado, lo cual no demerita ni modifica el valor de la obra.

2.2.2 El Libro de Artista



Fig. 30. Joaquim Murillo Ribes *Silenci i soroll*. 1999-2000 Agua fuerte y gofrado sobre lámina de hierro. Transferencias.

Al contrario del libro Ilustrado, el artista visual es quien escribe los textos en el *Libro de Artista*, que por otro lado, deberán guardar estrecha relación con las imágenes.

Estas pueden ser resultado de la utilización de un sinnúmero de medios (gráfico, electrográficos, pictóricos, dibujo, multimedia, etc.).

Estos libros proponen una nueva forma de lectura de imágenes y de texto que se aleja del concepto tradicional del libro

2.2.3 Libro Objeto



Fig. 31. Miriam Schaera. *Blue*. Técnica mixta sobre tela y papel. 380 x 330mm. Único ejemplar.

Son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo.

Los libros objeto se dividen en dos tendencias: la primera se retoma de los poemas –objetos de los surrealistas y a las encuadernaciones realizadas a mediados de los años treinta por George Hugnet para los libros de sus amigos.

El Arte Pop es una fuente importante del libro objeto ya que se inspira en las técnicas del collage, de las acumulaciones del nuevo Realismo o del uso que hace el Arte Povera.

Una de sus características es que es tomado como objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación de toda escritura o literatura.

Los primeros libros de este tipo fueron: *Quelques m et cm de sparadrap- Algunos metros y cm de esparadapo*, de Erick Dietman, 1963 y *Pense –Bete- Piensa Animal* de Marcel Broodthaer 1963- 1964; este libro fue presentado dentro de una bola de tierra.

El libro objeto acentúa la dimensión de objeto antes que la de libro, da mucha importancia al material, que no necesariamente tiene que ser papel. Este tipo de libro comunica por medio de su forma, estructura y textura.

En este sentido pierde su labor comunicativa en provecho de su manifestación escultórica, gráfica e incluida la pictórica, así que su resultado es la experiencia táctil, es el contenido o resultado.

En el libro objeto es la apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libros, es decir, este tipo de libro no tiene la apariencia de un libro tal como lo entendemos (no tiene forma rectangular, ni hojas encuadernadas siguiendo un orden numérico específico, etc).

En él se pierde la función narrativa en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica, ya que no sigue una secuencia cronológica de eventos y no es necesario leerlo en su totalidad para apreciarlo, tal como sucede con un texto. En el libro Objeto, sus partes constitutivas son obras de arte autónomas y tienen valor artístico en si mismo.

2.2.4 El Libro Transitible

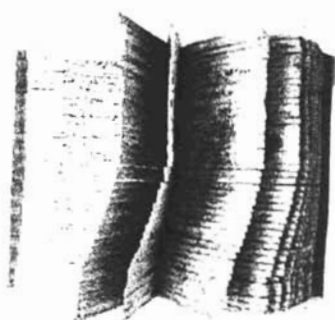


Fig. 32. Jack Vanarsky. *Hojas de Otoño*. Libro animado, técnica mixta y mecanismo eléctrico. 130 x 170 x 10mm.

Para hacer este tipo de libros hay que partir de la idea que el libro es una secuencia de espacios y ritmos. Este tipo de libros tienen un fuerte vínculo con la instalación

Se llama así a aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores, es decir, que reúnen características de los libros de artista, ilustrado y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente.

Se considera que ya que los cuatro tipos de libros son realizados por artistas, entonces todos y cada uno deberán ser libros de artistas en si mismo, aunque posteriormente se encuentren algunas diferencias que les confieren a cada uno un carácter de individual



Fig. 33. María Isabel Barboza. *Renditions*, 1994. Libro de historia del arte deshojado pegado sobre de tela en forma de saco. 900 x 1.200 mm.

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 encontrar uno de estos libros rápidamente incita nuestra curiosidad. Intentaremos manejar sus páginas, sujetarlo, mirar la cubierta, notaremos el tacto suave, tosco o áspero del papel. 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.

Conclusiones

A lo largo del desarrollo de este capítulo se ha analizado, que para cada época de la historia del hombre ha habido o ha existido el libro de diferentes formas para cada momento de la historia desde la invención del papel, la tinta y la imprenta sin olvidar el papiro, el pergamino las tablillas de arcilla, los códices.

La escritura redimensiona al hombre, esto trata del libro pero no como un hecho histórico, sino como objeto transformador.

El libro alternativo no solamente contiene información, el libro es un conjunto de signos que comunica a través de todos y cada uno de sus elementos utilizando un lenguaje propio y único en cada obra, transformando la idea del libro. El libro comunica no solo con sus palabras ni sus números sino también con su estructura y sus texturas, así como su color y su formato.

El libro alternativo se da el lujo de incursionar en las diferentes técnicas de expresión plástica (grabado, pintura, escultura, instalación, video, performance, y técnicas como la gráfica digital); para lograr un trabajo de investigación, cuyos resultados son el objeto artístico. Así mismo se hacen combinaciones de técnicas, esto dando como resultado más amplio en cuanto al lenguaje visual, ayuda a encontrar múltiples soluciones a una propuesta, conduce a buscar nuevas formas de expresión con el fin de adquirir un lenguaje diferente-propio.

La progresión desde el comienzo al final depende de la interpretación que el lector haga. El espacio presente en un libro es algo más que la suma de los gruesos de sus páginas o el área de sus superficies bidimensionales. Tactilidad, gran formato, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales de los libros de artista

El libro alternativo tiene cuatro formas distintas de ver que son:

- El libro ilustrado: En donde un escritor realiza el texto y se apoya de un artista para la elaboración de imágenes referentes del mismo.
- El libro de Artista: Que al contrario del anterior el artista hace los textos si lleva texto y los dibujos, utilizando un sin número de medios (técnicas) para la elaboración de este libro.
- El libro Objeto: Tiene el carácter de ser único en este sentido la narrativa, la forma, textura, color es el mismo libro. Su apariencia exterior lo hace ser un objeto antes que ser un libro.
- Libro Híbrido: Es el resultado de conjugar o mezclar los tipo de libro anteriores.

En consecuencia un libro es ya la forma de un objeto, ya el contenido específico al margen de la forma, y algunas veces ambas cosas.

DESARROLLO DE LA PROPUESTA

3.1 Antecedentes de la electrografía

En el arte actual es común hablar de conceptos tales como *Fotocopias, Electrografía, Copy-Art, Transferencia, Inteligencia artificial, Multimedia, Gráfica Digital, Animación*. Pero propiamente, el trabajar con estas herramientas, nos lleva a caminos poco conocidos, es muy fácil llegar a una fotocopidora y pedir copias pero el proceso de producción, hablando propiamente en el terreno del arte es muy complejo, día a día la tecnología avanza, y con ello las posibilidades de producción (avanzan afortunadamente), en este capítulo hablaré de como ha cambiado poco a poco esta técnica, ya que es la utilizada para la realización del libro.



Fig. 34. Chester Carlos, con la primera fotocopidora.

En 1938, Chester Carlos (químico norteamericano), inventó la primera máquina fotocopidora, con esta invención que expandiría las fronteras del fenómeno artístico en cuanto al medio electrostático, al mismo tiempo como soporte tecnológico y como parte implicada en la organización de un proceso creativo. En 1960, la funcionalidad de la fotocopidora cambia, una de las investigadoras fue Sonia Landy Sheridan quien desde el Instituto de Arte de Chicago puso en marcha un plan para difundir el *Copy-Art*, llevando las premisas de la práctica electrográfica a los más diversos ámbitos, académicos y sociales, por medio de artículos, conferencias y programas pedagógicos como el que ella denominó: *Generative- Systems*”; Sheridan llegará incluso a prestar su colaboración cuando se fabrica la primera

fotocopidora a color, junto con otras máquinas de reproducción electrofotográficas y tecnología similar, inaugurando así de forma oficial la era del *Copy-Art*.

Con la invención de esta máquina se empieza a utilizar el término *electrografía*. Otros términos que se manejan para referirse al mismo campo son: copigrafía, fotocopia de arte, neográfica, reprografía, xerografía o *Copy-Art*.

En 1967 el grabador alemán Rupert Rosenkranz firmaba un grabado calcográfico bajo el apelativo electrograchie. Había utilizado las propiedades termoplásticas del tonner- ese nuevo agente pigmentario introducido a las máquinas fotocopadoras xerográficas a comienzos de la década de los setentas, para llevar a la plancha calcográfica una imagen de origen fotográfico o electrográfico y preservar así la acción de ácido en la mordida.²⁹

29. José Ramón Alcalá, Ras & Machina. *Electrografía artística en la colección del MIDE. Grafías eléctricas en el arte de la segunda mitad del siglo XX.*, Cuenca, 2002, <http://www.uclm.es/mide>.

Para 1980 el crítico de arte francés Christian Rigal, lanzó el término *electrografía*, en un ensayo en la revista *B à T*. En este ensayo define técnicamente las obras realizadas, desde la década de los 50-60, por artistas, mediante el uso de la fotocopidora y que solían enmarcarse en una tendencia denominada en Estados Unidos como *Copy- Art*.

Pero ¿Qué es la *Electrografía*?

Electrografía o grafía eléctrica o electrónica es todo aquel gesto generado mediante el uso de sistemas y tecnologías electrónicas. Así podemos definir como obra electrográfica, toda producción creativa que contemple para su realización el uso de sistemas o tecnologías de estas características.

Definiremos pues técnicamente como electrografía a todas aquellas obras artísticas realizadas mediante el uso- total o parcial- de fotocopadoras, faxes, ordenadores de video y en general de sistemas digitales, de generación, manipulación, impresión o re-producción de imágenes (como plotteres, impresoras, cámaras fotográficas electrónicas, etc), sistemas multimedia, así como los procedimientos y las tecnologías citadas.³⁰

Los artistas pop utilizaban esta técnica clandestinamente (ya que este material no era apreciado en el círculo museístico del arte) o de forma underground por los auténticos artistas pop.

Conocedores de las muchas ventajas de ese nuevo procedimiento, y a pesar del primitivismo tecnológico de los primeros artilugios, algunos artistas pop de renombre se acercaron esporádicamente a las fotocopadoras para obtener, extraer o reproducir algunas de las imágenes cotidianas que inundaban los medios de comunicación social e insertarlas en sus producciones y creaciones plásticas.

Warhol, Rauschenberg, Rivers o Levine, tuvieron, una influencia decisiva en el ánimo de otros muchos artistas pop, tal vez animados por la inmediatez de los resultados que proporcionaba la utilización de estas herramientas, vieron en el *Copy- Art* un sustituto tan lúdico como asequible respecto a los costosos y generalmente inasequibles procesos fotomecánicos de estampación (serigrafía, litografía...) tantas veces empleados por los líderes del movimiento pop.

Mientras pasaba esto en Estados Unidos, en Europa las máquinas fueron rápidamente introducidas por la recién fundada Rank Xerox, el desfase fue evidente, con unos costos de producción más elevados y con un poder adquisitivo suficientemente inferior como para que únicamente pudieran acceder a las primeras máquinas las grandes empresas de fuertes recursos económicos. Los artistas europeos apenas tuvieron acceso a éstas en los

30. Ibid.

primeros comienzos y el fuerte academicismo reinante en las escuelas de Arte y en los centros oficiales, impidieron la dotación presupuestaria hacia este tipo de tecnología como herramienta artística.

Para 1980 ya en el declive de los talleres electrográficos norteamericanos, los recién inaugurados *talleres de electrografía francesa*, en varias de sus universidades, inician exposiciones y muestras individuales y colectivas, contagiando a otros países europeos.

La intensificación de la *electrografía* tuvo sus primeras repercusiones de cierto eco en 1979 en la exposición titulada *Electroworks*, realizada en el Museo Internacional de Fotografía de Rochester (EE.UU.). El sucesivo interés despertado motivo en los años ochenta que se hicieran largometrajes y documentales sobre la *electrografía*, como lo fueron los trabajos en video y para la televisión de Philippe Dodet y Jacques Chavigny, presentados en el marco de una destacada exposición, la más completa ofrecida hasta entonces en Europa, que se desarrolló en Dijon (Francia en 1984).

Actualmente se han creado, archivos, museos consagrados al almacenaje y conservación de las numerosísimas piezas electrográficas, como el Centre de *Copy-Art*, creado en Montreal (Canadá) por Jacques Charbonneau, o el Museo Internacional de *Electrografía*, (MIDE), en Cuenca, España.

Esto pasaba en Estados Unidos y Europa, pero en México, se caracteriza por un régimen paternalista y autoritario y por una sociedad tradicionalista, reacia a los cambios, pero con una juventud o con una vanguardia, que veía la necesidad de una apertura mucho mayor en la sociedad (y cuyo impulso fue aplastado en 1968). Más o menos hasta este momento el arte mexicano era un término que se establecía desde las esferas oficiales, y que respondía a la Escuela Mexicana de Pintura, surgida a su vez como expresión estética de la Revolución a partir de los años veinte: una escuela que en su momento fue una ruptura sumamente enriquecedora, pero que después de su segunda o tercera generación daba ya señales de agotamiento.

Los artistas que consiguieron desbordar el monopolio oficial de lo que debía considerarse o no arte en nuestro país fueron los de la generación conocida como de la *Ruptura*. Ellos propugnaron por una libertad total a la creación artística y por despojarse de cánones impuestos previamente, y opusieron el individualismo al academizado arte de contenido social, a partir de entonces parecería que el arte académico en México hubiera entrado en un proceso de disolución o por lo menos de pérdida de rumbo y de objetivos.

Por llamarla así, y en palabras de Juan Soriano, *la rebeldía de esta generación* a veces demasiado idealista, a veces demasiado tímida (sobre todo después de 1968), dio paso a los artistas de los sesenta, que acaso se podrían llamar *Generación de los Grupos*, esta generación se caracterizó en términos amplios por una tendencia a anteponer el trabajo grupal al individual y por buscar formas de expresión que hasta entonces nunca habían sido empleadas con fines artísticos.

El movimiento de los grupos forma parte importante en el desarrollo de la *electrografía*, mejor conocida en nuestro país como Neográfica, así como de la elaboración de libros objeto, es por esto que a continuación se hablara de ellos:

3.2 Los Grupos

Sobre la formación de los grupos Rita Eder ve a esta época como de proceso de cambio en las instituciones que se encargan del arte, dice *hoy parece haber un proceso de aceleración visible en la expansión del mercado, en las exposiciones organizadas tanto por las galerías como por las instituciones y el creciente interés de la iniciativa privada del arte.*³¹

Como antecedente de los grupos, tenemos a la generación anterior y a sus manifestaciones en la ruta de la amistad o en el movimiento del 68 en donde realizaron trabajos grupales; pero con los grupos se conjunta este tipo de propuesta sean colectivos organizados en contra de la configuración elitista de las galerías, se interesan por incluir a mucha más gente durante el proceso artístico, a veces incluso que entre todos hagan alguna obra.

Se dice que los grupos *se forman de manera independiente con artistas plásticos, fotógrafos, historiadores, filósofos, cineastas, críticos y diseñadores, con una preocupación común por el destino público del arte. Los diferentes grupos hacen un intento por colectivizar su producción y distribución.*³²

Buscan un trabajo colectivo y exponer en espacios públicos, utilizan técnicas como el uso de la fotocopia (neográfica, o papel de desecho). Los diferentes miembros de los grupos, no solo se cuestionan la organización política, sino del arte y la confrontación entre el público y los artistas y el sistema de galerías.

La década de los sesentas es una época prolífica en la formación de grupos artísticos en nuestro país. Entre 1973 y 1979 aparecen al menos diez nuevos grupos. En 1973, año en el que aparece la primera asociación de trabajo colectivo en Tepito, a 1976 se multiplicaron los encuentros, las juntas y las discusiones en las que se analizó la relación arte-política, arte-sociedad y arte-lenguaje.

Durante tres años el paso de la teoría a la práctica se hizo lentamente y de manera confusa. Hay tres problemas sociales que vinculan la aparición de los grupos estos eran:

- El crecimiento desmedido de la capital y los problemas del entorno relacionados con las condiciones de vida;
- Las fallas del sistema educativo
- La situación político-social de México y de América Latina con la agravación de la crisis económica, los conflictos de Centroamérica, las dictaduras del cono sur, etc.

31. Rita, Eder. *El arte público en México: Los Grupos*, Artes Visuales, México, Nº23, 1980, p.1

32. Olga, Hubbard. *El salón Azteca: una alternativa en el sistema artístico Mexicano*, México. UIA- tesis en Historiad el Arte.

Los grupos se formaron en relación a una u otra de estas situaciones.



Fig. 36.

En el Caso del **Tepito Arte Acá**, cuyo surgimiento en 1973 tiene como propósito encontrar formas de expresión artísticas adecuadas a las características de su medio urbano inmediato, ellos partían de las tradiciones de la comunidad donde vivían para promover su propia resistencia contra su propia desintegración y la expansión urbana. Integrado por Daniel Manrique, Francisco Centeno y Daniel Bernal.

Destacan sus intervenciones, como algunos murales pintados en espacios abiertos en algunas calles y en los patios de varias vecindades del barrio. El trabajo de este grupo logró causar impacto mientras existió, lograron alcance internacional y algunos diarios le siguieron la

pista de cerca, su trabajo llamó la atención del Instituto Francés de América Latina (IFAL) y de las autoridades culturales francesas, lo que tuvo como resultado un intercambio cultural México Francia.

Para 1974. Alberto Híjar, participó en la creación del **Taller de Arte Ideología (TAI)** (fig. 37) en el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), como experiencia de pedagogía alternativa para colmar los huecos del sistema educativo. Además de Híjar participan en él, filósofos, historiadores, comunicadores, cineastas. Realizan coloquios y conferencias. También en este medio estudiantil se formaron tres grupos:



Fig. 37.



Fig. 38.

SUMA, que se originó en el Taller de "Experimentación visual y pintura mural" coordinado por Ricardo Rocha en la escuela de San Carlos. Retoman el arte público, pintaron lotes baldíos. Utilizan imágenes de la televisión, periódicos, fotonovelas.

Trabajaban sobre una base abstraccionista que luego enriquecían con elementos realistas o fotos y collage, objetos, para involucrar a los transeúntes. Este grupo recurrió a medios de reproducción rápidos y baratos como la fotocopia o la impresión de carteles. etc, mucho de su trabajo fue efímero, no les importó la permanencia, sino haberlo creado y que alguien pudiera disfrutar de el momento; trataban de romper la cotidianidad, y al mismo tiempo de integrar un lenguaje visual y una expresión estética que refleja la situación social, en el entorno de la vida cotidiana de la ciudad.

Editaron libros visuales mediante fotocopias o mimeógrafo para mostrar su visión en la vida urbana y plantearse así mismo interrogantes sobre una situación concreta del arte y la sociedad.

Además realizaban también un buen trabajo de documentación del proceso de cada obra, con lo que hacían después libros objeto o libros documento e imprimían catálogos de sus exposiciones, incluso cuando exponían en galerías proyectaban imágenes hacia la calle.



Fig. 40.

GERMINAL, formado por estudiantes de La Esmeralda, la labor colectiva fue guiada por la búsqueda común de formas plásticas experimentales. Sus integrantes renunciaron a la pinta de cuadros y se dedicaron a realizar enormes mantas pintadas en las que, con estilo realista, las imágenes retomaron la figuración usual de los medios de comunicación masiva a la que transformaron mediante ironía o la denuncia, en objeto subversivo y de protesta, el grupo trató directamente con organizaciones obreras o políticas escogiendo formas de acción plástica que tuviera un carácter de militancia activa.



GRUPO MIRA

Fig. 41.

MIRA, que bien apareció en 1977, en realidad se formó en 1965, en un taller de la escuela de San Carlos.

Estaba formado por Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo y Melecio Galván, al principio partieron de las técnicas de impresión del TGP, y empezaron a actualizarlas y las adaptaron al entorno urbano.

Sus integrantes crearon obras gráficas que encontraron su verdadera culminación en el proceso de transformación social. Adaptados para presentarse en espacios cerrados, estos trabajos mezclan textos e imágenes en secuencias de índole didáctica, alejadas de las historietas

El Tetraedro, se formó en 1975, estaba formado por escultores y arquitectos: Felipe Galindo, Mauricio Gómez, Hilda Ruiz, Sebastián, Marcos Suasteguí, sus miembros tienen interés en el entorno urbano callejero y promueven la formación de talleres de apreciación artística con niños, dirigido e influenciados por Sebastián.

En todos estos grupos, la colectividad del trabajo fue asumida fácilmente y fue, en cierta forma, la prolongación de las estructuras educativas (las clases, los talleres) de la vida comunitaria que se da en ciertos barrios de la ciudad. Estos cuatro grupos expusieron en la UNAM los trabajos que enviaron a la Bienal de Jóvenes en París.

El Taller de Investigación Plástica es una excepción en el movimiento de los grupos, siendo el único que realizó sus actividades en zonas rurales, creando un método de trabajo adaptado al sistema de vida comunitaria del campo.

Un acontecimiento producido en 1976 llegó a convertirse, de manera casual en un dato importante de proceso de maduración de los "grupos", este acontecimiento se denominó la **COALICIÓN**, que determinó la formación de dos grupos:



Fig. 42.

El **Colectivo** creado en 1976, se impulsaron al principio, como la inevitable síntesis de las diferentes experiencias anteriores: reafirmar las actividades de Tepito en otros barrios populares multiplicando las acciones artísticas en las calles.



Fig. 43.

Proceso Pentágono, fundado por Carlos Aguirre, Víctor Muñoz, Carlos Fink y Felipe Eherenberg, compartían los mismos conceptos político-estéticos. Experimentaron muchas veces formas tridimensionales, capaces de llamar la atención de un público acostumbrado a la

contemplación pasiva de las obras bidimensionales. Las obras de este grupo, concebidas y realizadas en común, partieron siempre de un análisis de la realidad política, y concentraron, en su forma misma, varias informaciones concretas.

Poco después de la **Coalición**, la escultora Helen Escobedo, es nombrada coordinadora de la Sección mexicana para la Bienal de Jóvenes de París, Helen decidió ampliar la selección al poner obras colectivas en vez de individuales. En este sentido la Bienal de París puede ser considerada como un factor primordial, que llevó a una serie de manifestaciones espontáneas a cuajarse alrededor de una definición común.

Fue en 1976 cuando se estableció el concepto de grupo, y cuando la mayoría de las asociaciones ya existentes se estructuraron alrededor de una identidad propia de grupo, cuyo nombre constituye una declaración de principios.

En 1978 después de una larga etapa de maduración teórica y de experimentación plástica, cada colectivo de artistas llegó a establecerse como sistema de producción independiente, con su propio estilo, su nombre su lema, logotipo y sus reglas internas, hasta que se creó el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMTGTC), integrado por catorce asociaciones culturales.

FMTGTC, fue concebida como un órgano centralizador cuyo papel sería coordinar los trabajos y las acciones de sus miembros, favoreciendo así el desarrollo coherente de este movimiento de contra información cultural.

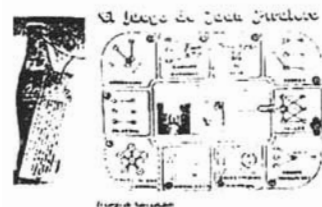


Fig. 44.

Sin embargo se formaron otros grupos al margen del Frente, el más representativo es el **NO-GRUPO**, su principal justificación es la contraposición a las concepciones comunes y a las demás asociaciones, de ahí su nombre. Sus integrantes Alfredo Núñez, Melquiadez Herrera, Maris Bustamante, Rubén Valencia.

Los miembros del No-Grupo *decían que nos cohesionan el propósito de adquirir un prestigio y un reconocimiento que*

nos sirva de trampolín para usufructuar los encantos que ofrece el mercado. Era un grupo que se unió con fines lucrativos y para contrarrestar el poco interés por parte del estado, buscaban el apoyo de la iniciativa privada para crear una empresa autofinanciable por el público.

Otro grupo fue **Fotógrafos Independientes**, su fin era la concepción de comunicación social, que imperaba en el arte público. Sus miembros eran más de quince fotógrafos.

En 1978 a parece el grupo nombrado **Peyote y la Compañía**, trabajo en las calles, llegando naturalmente a considerar la importancia de los objetos en la cultura popular, su trabajo se componía esencialmente de montajes eclécticos, realizados con materiales de desecho y de acciones efímeras ejecutadas por los miembros del grupo.

1983, **Polvo de Gallina Negra**, junto con Mónica Mayer. Participación del grupo en la Marcha Feminista contra la Violación. Realización de acción plástico-política en el Hemiciclo a Juárez ante 1000 espectadores. 7 de octubre .México, D.F. (Acción plástico-política).

El grupo Libro Objeto estaba formado por un escritor Humberto Guzmán y un pintor Alberto Gutiérrez, surgió a raíz de un homenaje al dadaísmo que se prolongó para formar el proyecto Libro Objeto en enero de 1979. Para Libro Objeto no se planteo nunca la producción y la distribución de un libro común, más bien se trataba del a anti-edición de un libro cuyas significaciones lo exigen efímero. Su función de este grupo era informativa

La importancia de los grupos radica en su afán por contrariar el énfasis con el objeto como obra de arte y como mercancía, su intento de transformar la idea de la contemplación, siempre a favor de la experiencia, es decir de la participación que incluye la idea de los espacios alternativos es decir es que fueron los primero en realizar arte alternativo, entre sus expresiones tenemos a fotógrafos, escultores, grabadores, que incluyeron en su trabajo técnicas como, la neográfica, el mimeógrafo, la heliografía y el offset, técnicas que serán tratadas en el presente capítulo.

El grabado tiene un cambio muy importante a partir del movimiento del 68 ya que la producción radica en su carácter testimonial y en las particulares ediciones en que se realizó: sin otras condicionantes que la de responder a las necesidades de información.

Originalmente los estudiantes de San Carlos y la Esmeralda planeaban una renovación de la manera de hacer arte a través de los planes de estudio, pero a raíz del 68 fueron a reunirse con las brigadas de información e hicieron propaganda en linoleum para la difusión de imágenes.

Recordemos que la espontaneidad de la gráfica comprometida del 68 como creación combativa, estuvo en su mayoría exenta de malabarismos técnicos y temáticos o de

excentricismo conceptual, ya que su preocupación central fue la de apelar a la conciencia de la población en general.

Durante el periodo que duro el movimiento, las escuelas de arte San Carlos y la Esmeralda funcionaron como centro en donde se elaboró el material gráfico necesario para difundir las consignas, interpretaciones y demandas concretas del movimiento. Participaron en este proceso desde los no expertos, hasta diseñadores y artistas profesionales.

Las consignas del movimiento fueron a la vez las temáticas de la gráfica, desde aquellas que pugnaban por el dialogo, hasta las que optaban por los desesperados extremos de la lucha armada.

La importancia de la producción de la gráfica del movimiento, radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper al cerco de mentiras y deformaciones, en el que se vuelve a la sociedad por medio de vastos ratos de ideologización masiva de y llamar a la participación; las demandas de producción gráfica establecieron un importante precedente de trabajo colectivo

Es por ello que el grabado se benefició a través de la polémica, de una manera particular, es durante este movimiento con las características especiales de movilización social, cuando se dio una respuesta gráfica a la agresión del aparato represivo del Estado.

En el 68 se da un entrecruzamiento entre la generación de la ruptura y la que está en vías de consolidación que son los grupos, mientras que los de la ruptura realizan algunos proyectos en conjunto, los grupos si ven una organización en conglomerados para hacer sus obras.

Lo que trajo también el movimiento del 68, fue que se volvieron más frecuentes las exposiciones de grabado, digamos que tuvo un nuevo surgimiento.

Para 1970 Carlos García Estrada, presenta una exposición en el Salón de la Plástica Mexicana, en donde presenta una combinación de técnicas de Xilografía y Aguatinta siendo juzgado como *un acoplamiento coherente y novedoso*.

En 1971 Gerardo Cantú presento en la Galería Eduard Munch la colección de treinta grabados *El Circo y la Maroma*, con una técnica en acrílico como pasta sobre un trozo de masonite. Ya endurecido y esgrafiado, lo entinto como si se tratara de un aplaca de metal.

Otra fuente de influencias fue en septiembre de 1972, una exposición de *gráfica chicana*, la colección la había integrado el artista mexicano Arnulfo Aquino en un viaje que había hecho por Carlifonia, Texas y Nuevo México. De un total de 250 carteles se escogieron 70 para esta exposición que la técnica principal fue la serigrafía, los temas eran también

de protesta contra la lucha del imperialismo, contra la guerra de Vietnam. La solución plástica era elocuente y atractiva, pese a que sus productores no eran profesionales del cartel, su mayor cualidad era la simpleza de medios y lo directo de sus mensajes. Con esta exposición comenzó en México la práctica de diseñar para reproducciones serigráficas sin intervención de quien firmaría las copias, entre los artistas más destacados Carlos Jurado, Edmundo Aquino, Gilberto Aceves Navarro.

El grabado empieza a cambiar, se hacen combinaciones, se mezclan técnicas, se empiezan a utilizar nuevos materiales, como lo son las fotocopias, el mimeógrafo, la heliografía, solos o combinados con otras técnicas como la fotografía, las plantillas, los collages. Esta combinación da origen a una nueva técnica la **Neográfica**.

3.2.1 Pero ¿qué es la Neográfica?



Fig. 45. Manuel Franquelo. *The language of things*.2001.
Transferencia sobre cobre.

- Técnica iniciada en México a finales de los setenta y que utiliza medios comerciales de producción o de uso de oficinas como el mimeógrafo, la fotocopia, la heliografía, solos o combinados con otros recursos como la fotografía, las plantilla, los collages. En sus empleos más simples la neográfica permite costos de producción más bajos que otras técnicas de grabado y estampación. El grabador ha encontrado métodos propios de trabajo, siguiendo las normas básicas.

Las técnicas de grabado en cuales quiera de sus géneros (madera, linóleo, metal, serigrafía) permiten la combinación definidas como técnicas mixtas en las cuales unas auxilian o complementan a las otras, o bien añaden nuevos recursos o materiales. Surgen de esta

suerte modalidades como la collagrafia desarrollada por Celia Cherter que consisten en recorte de superficies que se pegan con encáustica sobre fibracel, bruñéndolas.

El procedimiento proporciona calidades texturales originales. Investigaciones de José Luis Serrano lo condujeron a una técnica que el mismo bautizó como silicografía, o siligráfica, variante de la gráfica tradicional que sustituye al papel por resinas de plástico proporcionando un producto novedoso. El taller de experimentación gráfica del CIEP de Bellas Arte realizó interesantes experimentos con la mimeografía, las plantillas y la fotografía.

Es factible revalorar las técnicas dándoles nuevos usos, incluso las más tradicionales, sencillas y comunes como son las de la madera y el linóleo, el huecograbado y la litografía.

La fotografía y la fotocopia aportan un buen auxilio a cualquier técnica, incluidos los procesos de diseño también.

Prácticamente, se ha visto con el acrílico, cualquier material de los existentes pueden sumarse a los procedimientos de la obra gráfica. Algunas piezas están resultando de técnicas tan sofisticadas que ya no es justo decir que son simple y secamente piezas de reproducción múltiple. Por el contrario, exige mayor trabajo que la pieza única de creación tradicional. Esta tendencia lleva a imaginar un curioso proceso de retroacción mediante el cual la pieza gráfica tendera a despojarse un poco de su cualidad reproductora, multiplicadora, para concentrarse en unas cuantas copias que exigirían un extremo cuidado para su realización.

Por otra parte, el soporte o vehículo de presentación (papel, tela, plásticos, etc.) empieza a jugar un rol importante. Lo hemos visto en las siligrafías y lo estamos presenciando en el uso del papel *hecho a mano*, recurso al cual están acudiendo cada vez más grabadores. Ante la multiplicación, el papel hecho a mano se representa como garantía artesanal. Muchos artistas piensan que es tiempo de volver a esta idea de artesanado, a fin de preservar ciertos rasgos de trabajo individual. Gran parte de los grabadores están convencidos que es aquí en la producción gráfica, donde se continua dando los pasos mas rejuvenecedores del arte contemporáneo actual.

Raquel Tibol menciona *:

Bajo la denominación de neográfica englobamos en México los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos y cualquier otro recurso no ortodoxo

Felipe Eherenberg las define como:

Aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo.

Eherenberg después de vivir en Inglaterra, regresa a México, con una nueva visión de la gráfica. Comienza a hacer una documentación fotográfica de los movimientos sociales y comenzara a usar profusamente copias mimeograficas. En 1972 por primera vez aceptaron en una exposición internacional en la III Bienal Internacional de Gráfica de Bradford, Inglaterra, unas mimeografías suyas. Él fue el primero en aplicar esta forma de reproducción para fines propiamente artísticos.

No solo este hecho marca el trabajo de Felipe, también lo hacen sus libros, realizados con la misma técnica, así por la utilización de fotocopias dentro de su trabajo. El trabajar con el mimeógrafo da un nuevo camino al grabado, en las exposiciones y los concursos de arte se empiezan a ver este tipo de trabajos.

* Raquel, Tibol. *Gráficas y neográficas*, México.



Fig. 46. Carlos Aguirre. Portada catálogo Notas Sobre la Revolución.

Carlos Aguirre, (nacido en 1948 en Acapulco Guerrero) fue otro de los artistas que utilizó la neográfica como un medio, a partir de la fotocopia por medio de cuadrícula.

En 1981 presenta la exposición *Nota sobre la Revolución*, en el Museo de Arte Moderno, Raquel Tibol define la exposición de la siguiente manera:

¿Pintura? ¿Dibujo? ¿Diagrama? ¿Grafía? ¿Neográfica? En los trabajos de Carlos Aguirre intervienen todas estas maneras de producir imágenes, aunque ninguna de ellas está aplicada con criterio tradicional. Este artista renueva los sistemas de representación para lograr una explícita función socio-cultural de su arte. El armado pictórico-gráfico (en gran medida pictográfico) y la secuencia de estas imágenes valen entonces como una reubicación de conocimientos para descubrir significados ocultos o deformados.

Para la técnica dice : *la utilización de materiales como las fotocopias, el dibujo, no puede sino asombrar el uso flexible, sutil y novedoso que de todos los recursos neográficos hace Carlos Aguirre, quien no deja de utilizar, cuando así lo necesita, lápiz, tinta, acuarela, gouache, papel carbón, aplicados sobre papeles nuevos o viejos con los instrumentos más diversos.*

En 1980 como parte del CIEP, Oliverio Hinojosa organizó y dirigió el taller de Experimentación Gráfica. El Primer grupo que trabajó en el TEG estuvo constituido por Flor Minor, Gildardo González Garea, Clara González Mateos, Luciano Carlos Hernández y Mauricio Sandoval. todos ellos, más Alfonso Moraza y Mario Rangel Faz, presentaron afines de 1981 en la Galería del Auditorio Nacional un conjunto de 80 mimeografías.

En este mismo año en el Encuentro Nacional de Arte Joven en 1981, fueron seleccionados dos de sus miembros Oliverio Hinojosa, Flor Minor, contando como jurados: Carlos Aguirre, Jorge Hernández Campos, Francisco Icaza, Miguel Suazo, Raquel Tibol, se premian los siguientes trabajos:



Fig. 47. Oliverio Hinojosa. Esta muerte latinoamericana habla de vida I. Mimeografía 120 x 180.



Fig. 48. Flor Minor Arriaga. Mimeografía

En el Encuentro Nacional de Arte Joven en 1984, contando como jurados: Juan Castañeda, Jorge Alberto Manrique, Jesús Martínez Roberto Vallarino, Raquel Tibol, seleccionan una pieza con la técnica de neográfica.

3.2.2 Últimas tendencias

El camino del grabado ha cambiado mucho, ahora tenemos más posibilidades, en cuanto a herramientas, podemos no solo hablar de fotocopia, sino también de computadoras, los artistas actuales hacen uso de toda la tecnología posible. Entre los artistas que ahora hacen uso de esta técnica, cabe mencionar los siguientes:



Fig. 49. Yani Pecanins. *La fotografía (homenaje a Kati Horna)*, 1991. Collage y objetos encontrados. 82 x 42 x 4cm.

Yani Pecanins, (que hizo un libro gráfico: *Un viaje en Zeppelin*). Yani se caracteriza, por la elaboración de libros, en el capítulo dos mencionamos su labor junto con **Gabriel Macotela** al fundar “Cocinas Ediciones”, donde elaboran libros de artistas y les dan difusión, su trabajo se caracteriza por la utilización de objetos encontrados, incluye en muchos de sus trabajos la fotocopia, y el material de transferir no solo es el papel, pues utiliza diferentes soportes como lo es la tela, los plásticos, la misma madera. Al referirse a la *electrografía* ella menciona es como *trasladarse a otro lugar*, y en cuanto a la utilización de los objetos: *hay una identidad allí perdida que trato de mostrar de alguna manera, mucho por intuición por que no es una historia.*

Kiki Smith, (es sin duda una de las artistas contemporáneas más importantes de la *electrografía* y de la producción de libros de artista).

Creo que mi trabajo es una expresión de mí misma, tiene varias facetas, ya que mi vida es muy compleja. Creo que personalizo esa vida que, sin embargo, también está formada por un componente físico, y que mi trabajo va a estar influido por el hecho de ser mujer. Creo que uso materiales muy distintos: papel, telas, textiles, fotocopias y que eso constituye una forma muy artesana de pensar. Mi principal objetivo como artista es el desarrollo de mi vida espiritual que se manifiesta físicamente en el mundo en mi interacción física con otras personas.

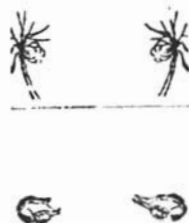


Fig. 50. Kiki Smith, *Prints, Books and Things*. Wendy Weitman. The Museum of Modern Art, New York. 150.

Sarah Lucas, se dio a conocer con sus collages de gran tamaño- compuestos por fotocopias y recortes de periódico- en los que combinaba fotos de revistas del corazón con los titulares, tantas veces grotescos, del periodismo sensacionalista. Las podía pegar directamente o transferir las fotocopias en la pared.



Fig. 51. *Mujeres artistas del siglo XX y XXI*. Taschen. Ed. Uta Grosenick, Francia 2001. 190 p.

Lucas se fotografía en posturas supuestamente masculinas: sentada con las piernas abiertas, así tiene una serie de autorretratos de gran formato, de fotocopias a color.

Pilar Bordes, (México 1948). Grabadora, y una de las artistas más prestigiada por su taller de producción en Guadalajara, hacen de sus aficiones caligráficas, el juego de plantillas y el uso de la fotocopia a color con una técnica como el hueco grabado un trabajo en técnica mixta, hacen de su trabajo una búsqueda: de si misma y de sus referentes, simbólicos dando la historia de su vida.

Adolfo Patiño es un artista autodidacta, él ha empleado la neográfica de gran formato, como un medio artístico, a sido uno de los primeros en ser seleccionado para presentar su trabajo en exposiciones internacionales como lo fue la I Bienal de la Habana, Cuba.

En la Academia de San Carlos, contamos con un maestro en la *Electrografía*, Alejandro Pérez Cruz, él no sólo se dedica a la docencia, sino también es productor e investigador de esta misma técnica, su obra se encuentra en diversas colecciones de instituciones públicas y privadas. Él menciona: *Un día importante en mi vida a los siete años, cuando mi papá me llevó al Centro, donde hoy es el Templo Mayor. Había un hombre en la mera esquina, que vendía ceras, que son como jaboncitos. El vendedor frotaba la hoja de un cómic de colores sobre una madera, y con una cuchara lo frotaba y la imagen se transfería. Mi obra tiene un sentido de transferencia. Incluso, la clase que doy está basada en aquella cera.*

Santiago Rebolledo, Rubén Valencia, Maris Bustamante, Magali Lara, Zalatiehiel Vargas, Mónica Mayer, Víctor Lerma, Gabriel Macotela, Marcos Kurtycz, entre otros, son algunos de los artistas actuales que utilizan esta técnica.

La Neográfica, *Electrografía* o cualquiera de los términos que se quiera utilizar han puesto un camino artísticamente válido, se presenta como un espacio de convivencia de diferentes medios de reproducción en una misma obra, originando una gráfica híbrida.

Esta nueva gráfica, aún no se acepta, pues hay muchos peros, esto se debe a la tradición o mejor dicho al tradicionalismo que hay en nuestro país por el grabado tradicional, como la Xilografía, Huecograbado, Litografía. Hay pocos espacios, donde se pueda trabajar o incluso algunos concursos van aceptando e incluyendo esta técnica.

Este trabajo intento sacar a luz un poco de esa historia que tiene y conlleva y que muchas veces no sabemos, existe un mito al trabajar esta técnica se cree que es "muy fácil", pero la utilización de una fotocopia es muy variable pues no sabemos que cantidad de tóner tenía la maquina fotocopiadora, si se excede el uso del solvente se puede echar a perder la imagen, cuando hay posibilidades de fotocopias a color el que tenga la cantidad correcta de toner, o el transferirla a un soporte como una lámina de offset, una piedra litográfica, una placa de zinc, etc.

Esta técnica es un nuevo universo de posibilidades, permite construir nuevos lenguajes plásticos, dentro de la gráfica, excluyendo las técnicas tradicionales o en colaboración con estas, todo es posible, lo que da origen a nuevos medios de producción.

Terminaremos diciendo:

La gráfica como medio o la gráfica como mensaje, la gráfica contemporánea cuyo fin es la creación de imágenes estampadas se caracteriza por la hibridación de temas y técnicas. Su respuesta a la proliferación de imágenes chatarra ha sido mezclar lo banal y lo solemne, lo antiguo y lo actual, lo sacro y lo profano. Esa confrontación pone en tela de juicio el papel de la imagen en la cultura actual.

José Manuel Springer

3.3 BITÁCORA

El utilizar el tema de la muerte en mi trabajo no es nuevo , pues el trabajar con imágenes de muertos me ha servido mucho pues en ellas encuentro el lado estético que muchas personas no ven, así como el trabajar con el feminicidio las muertas de Ciudad Juárez, es muy diferente el trabajar con una imagen de un cuerpo destrozado, atado, morado, incluso a punto de echarse a perder, a un cuerpo firme, lleno de vida.

Para cuando entre al seminario tenia una idea de hacer una tesis acerca de la violencia, pero hubo algo que el maestro Manzano dijo que me hizo cambiar de opinión y eso fue el tomar los puntos más importantes, y para mi el punto más importante fue la muerte de angelitos.

Primero por que de niña mi abuela me contaba de cuando se le murió una hija, me platico como es que estaba, la niña chiquita, adentro de su cajita blanca, con un mantel blanco y todo a su alrededor lleno de flores, paso el tiempo y mi madre me platico como ella recordaba a su hermanita, (Lidia era su nombre).

Estos recuerdos de mi familia, me dejaron muy marcada toda mi niñez y paso el tiempo y un día fui a la exposición de Transito de angelitos, en el Museo de San Carlos, ahí vi las imágenes del fotógrafo Juan de Dios Machain y recordé todo lo que me habían platicado empecé a construir toda la escena y de ahí mi gusto por estas imágenes.

Sin pensarlo más me decidí y empecé a buscar imágenes, información que me acercara más al tema, a partir de la investigación me encontré con la gran relación que existe entre los niños y las monjas, el triunfo sobre la muerte, como lo es el momento de coronación, el entierro y la relación que ambos tienen con la Virgen.

Pero aun me faltaba algo que eran las muertes violentas de los niños hoy en día, pues el ritual cambia completamente, ahora como antes es muy difícil el verla muerte de un niño, es más dolorosa amarga y poco comprensible para algunos, para otros es un alivio el desacerse de un hijo.

Así es como nace el proyecto del arte ritual de la muerte niña, se empieza a desarrollar con la investigación, teórica recopilación de libros e imágenes.

Ya teniendo algunas imagines se empieza la elaboración de la maqueta, en un principio se tenia la idea de que fuera negra la caja para acentuar más la cuestión funeraria y hacer aún más evidente la muerte. Tendría que tener un contenedor y en la parte de adentro habría otra caja que es la que guardaría el libro.

El libro estaría formado por ocho hojas que tendría técnica de neografica (este termino cambia a partir de la investigación teórica), las piezas de adentro tendrían movilidad

para que el espectador pudiera elegir a su antojo las piezas de adentro. Esta fue el libro seleccionado para realizar el original.

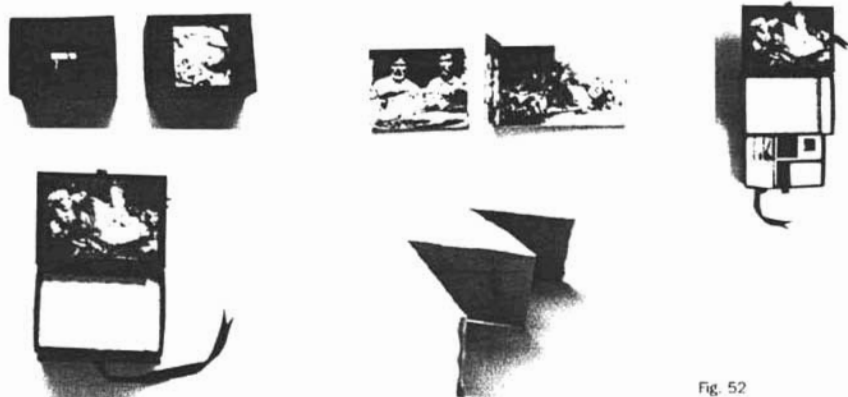


Fig. 52

La segunda caja contaría con otro cajón de donde saldrían otros 2 libros uno de ellos dedicado a las monjas y el segundo dedicado a los niños, así como objetos que remitieran a la infancia.

Pero hubo una segunda propuesta de libro, esta era en forma de acordeón, material utilizado fue papel hecho a mano.

De la maqueta al original

La Caja

El material utilizado fue:

- Madera
- Laca blanca

La utilización de la madera fue siguiendo el ritual, funerario de los angelitos en la mayoría de los casos se utiliza madera para los ataúdes, y el color blanco es en simbolismo de pureza.

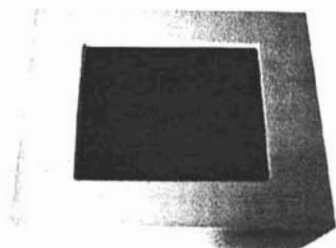


Fig. 53.

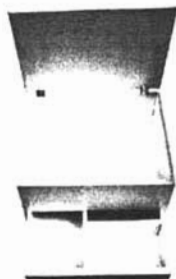


Fig. 54.



Fig. 55.

Se respetó la idea original, siguiendo el diseño, el hacer una caja, sobre otra es por dar una reticencia al recuerdo, pues siempre atesoramos “recuerdos” en cajas y que mejor lugar para encontrar un objeto, una foto, o alguna ropa.

Es por este hecho que se decidió que la caja tuviera un cajón en la parte de abajo para encontrar estos objetos que siempre tenemos guardados y que siempre al abrirlos le damos paso al los recuerdos(memoria) a su vez podemos encontrar algún objeto perdido.

El Libro

Se tiene un libro de estructura de madera con ocho hojas sueltas que tienen una medida de 34 x 27.5cm donde los temas van desde la impresión de grabados en acrílico de diferentes texturas, hasta la utilización de elementos como hierro calentado con la finalidad de transgredir no solo la imagen sino el mismo material.

Las hojas que pueden ser sacadas y pueden cambiarle el orden tiene un mecanismo para meter y sacar, solo se presentan de una de sus caras las imágenes.

La propuesta en este trabajo no son solo las imágenes, lo que contienen es también importante (el papel utilizado, los acrílicos, la tela, las fotocopias y la siligrafía), a continuación detallare un poco la utilización del material:

El Papel

Juega un papel muy importante en este trabajo pues la utilización de diferentes materiales, dio un resultado diferente en cada trabajo.



Fig. 56.

Papel Japonés: Papel elaborado a mano con materias primas vegetales, junto con el papel de china, son los tipos más antiguos de papel, con una larga tradición histórica de casi dos mil años. El utilizar este tipo de papel, permitió a demás de experimentar, fue la fragilidad que tiene es de característica delgada, la utilización fue con el fin de aprovechar las flores y hacer más evidente el acto funerario dentro de las imágenes (fig. 56).

Papel Nepalés: Es de característica delgada y un poco fibroso. Los resultados fueron buenos pues para una transferencia resulta adecuado siempre y cuando se ponga la cantidad de solvente adecuada para que no manche demás el papel.



Fig. 57.

Papel hecho a mano: Este tipo de papel por su dureza permite la impresión no solo de siligrafía sino también de xilografía o huecograbado otro factor importante es la textura pues esta da un doble efecto a la impresión. (fig. 57)

Papel Guarro Super Alfa: Soporte característico de la estampa y el dibujo, elaborado a partir de fibras vegetales mezcladas con agua. La pasta es sometida a diferentes operaciones hasta convertirla en una hoja flexible, resistente y adecuada para retener pigmentos sólidos

o líquidos. Su composición no ácida ha garantizado la pervivencia del trabajo en buen estado de conservación.

Filtro estampado: No es papel ni es tela, tiene características similares al papel japonés de calidades suaves y muy delicado, pero más absorbente.

Este fue un material que resultó ser una sorpresa pues se puede imprimir ya sea con siligrafía o simplemente hacer una transferencia. (fig. 58)

Mantel de plástico: El utilizar el mantel fue por las diferentes formas que puede dar una impresión, fue tomado para las imágenes de las monjas como un elemento dentro de su iconografía. (fig. 59)

Acrílicos: Los acrílicos fueron tomados por los diferentes relieves, esto permitía diferentes texturas, el más utilizado en este trabajo es un relieve con flores, se pudo imprimir o solamente gofrar. (fig. 60)



Fig. 58.



Fig. 59.



Fig. 60.

Concepto del libro, retomando las fotos de la muerte niña

Las fotografías además de construir documentos visuales, no solo para el arte, sino personales, representan el testimonio material, tanto del fotógrafo, como para una persona, en este caso las fotos funcionan como una subsistencia del recuerdo, (porque estos recuerdos hablan de la vida diaria, de las personas y en este trabajo de eso se trata de hablar de personas que murieron, sin saber, o sin querer hacerlo), muchas veces un álbum fotográfico, una revista antigua, una fotografía encontrada en un mercado de segunda, o una fotografía colgada en una pared, nos hablan de su historia, nos puede decir si en ese momento era feliz, si sentía angustia, bien esto es el recuento de la historia o de nuestra historia personal. El proceso para la elaboración de este libro-objeto “el arte ritual de la muerte niña”, no requiere de cámara fotográfica, todas las fotografías fueron recopiladas de revistas, catálogos, y después fotocopiadas para ser trabajadas individualmente.

La imagen

En la actualidad el tomar una fotografía es muy sencillo, y común, pero en el siglo XIX solo el talento del dibujo y la pintura, permitían por llamar registrar visualmente lo que se veía. A finales de ese siglo con la ayuda de una caja de madera negra rectangular a través de un pequeño orificio aparecerá la fotografía.

Al hablar de memoria decimos que es algo privado, cuando una persona se muere se pierde junto con ella todo se pierde sus imágenes, sus experiencias que se encuentran almacenadas en su cerebro se borran para siempre. Con la fotografía, permite perpetuar un instante de experiencia aumentando así la memoria. Para preservarla hasta más allá de la vida, de nuestra propia vida. Y que mostrara a los otros lo que se vivió, lo que se había vivido.

Dentro de nuestras aptitudes sensoriales y de retención de información podemos olvidar detalles, pues tenemos límites y la fotografía fue un invento único para superarlo pues no podemos retener todo lo que vemos, fidedignamente quedan las imágenes retenidas en la memoria en forma incompleta muy esquematizada y sujetas al olvido o a la distorsión.

La fotografía registra cualquier acontecimiento, pero nosotros, siempre queremos registrar nuestra propia imagen o la de nuestros seres queridos.

Las imágenes utilizadas para este trabajo han sido tomas libremente, pero siempre que nos muestren los diferentes tránsitos por los que han pasado los angelitos, las monjas coronadas, así como las imágenes violentas de los niños ya sean maltratados o muertos.

Regresando a las imágenes cada retrato lo trabajé de manera individual, de acuerdo a la época y tomando en cuenta el evento en el que se encuentra, el material y la técnica están relacionados con la clasificación que se hizo de los niños y las monjas.

Obteniendo:

- Una imagen donde se mostrara a la niñez desde una percepción personal mostrando a la muerte infantil como un elemento estético del personaje representado.
- Se logra una relación intrínseca entre las imágenes unificando la materia, con la forma y el color.
- Se rescataron imágenes para ser reinterpretadas y modificar su significado utilizando las técnicas como la siligrafía, la electrografía y mixtas.
- El soporte de impresión varía entre papeles del algodón, papel japonés, tela.
- Se percibe en la obra el factor tiempo, como la evocación del pasado que determina el momento presente en la imagen congelada (memoria) a través del personaje en las ocho imágenes para el primer libro y seis del segundo de las monjas. El tiempo queda capturado y guardado en la caja como un medio de expresión para que la imagen prevalezca en el presente.
- La caja es utilizada haciendo una alusión al pasado, pues es un objeto que remite a lo íntimo.

El tema y las características de los resultados obtenidos:

- La imagen como la autoafirmación, la presencia, la huella y la apariencia durante la vida.
- La búsqueda de movimiento a partir de la superposición de imágenes y objetos.

- La imagen como dador de vida, ya que con ella no olvidamos y con el paso del tiempo revive lo que ya no existe.
- El niño al ser retratado muerto trasciende durante su existencia pues al fijar su imagen la coloca en algo permanente que busca lo eterno.

Descripción del Proyecto

El proyecto a partir de las investigaciones, sobre el concepto de la muerte y sus símbolos, iconográficos, pretende elaborar un libro-objeto con técnica electrográfica, con collage, siligrafía, sobre papel por ser este uno de los principales componentes de los libros.

Utilizo la Fotocopia por que en esta técnica encuentro más posibilidades creativas y de experimentación pero uno de los aspectos más importantes

es el valor visual (que se vuelve narrativo) que se da a las imágenes, pues la interpretación que se le da es la presencia, la construcción del propio acto y del paso del tiempo. Esto lo logro con el material que utilizo, sea el papel o la misma fotocopia, que puede ser en blanco y negro o a color. La razón por la cual utilice esta técnica Electrografía es por que en ella encontré posibilidades de hacer efectos que parecieran nostálgicos, que nos evocaran el tiempo, estas imágenes tienen una lectura de presencia y al mismo tiempo de olvido de un recuerdo amargo que se guarda que se vuelve polvoso e íntimo.



Fig. 61.

Lo alternativo en la técnica

Mónica Catalina Durán, en su tesis *Experimentación de técnicas contemporáneas de litografía y su aplicación a obra personal* (UNAM, 2001), describe la técnica de la siguiente manera:

Uso de Fotocopias

Se pueden hacer transferencias de fotocopias a la placa para reproducir imágenes o textos, pero en el segundo caso conviene que sean imágenes, más bien contrastadas, sin muchas valoraciones de gris o medios tonos, pues estos tenderán a aplanarse.

Transferir fotocopias tiene la ventaja de que la imagen se invierte en la placa para volver a invertir en la impresión, con lo que se facilita la reproducción del texto. El proceso de transferencia de una fotocopia puede ser a mano o con la prensa.

En ambos casos se utiliza salcicato de metileno o thinner. Tanto uno como otro funcionan como solvente y ocasionarán que el toner de la fotocopia se suelte del papel y se fije superficialmente en la placa. El procedimiento es el siguiente:

Transferencia a mano

1. Colocar la fotocopia boca abajo, con el toner tocando la superficie de la placa, el papel o la superficie en la que se vaya a transferir.
2. Pasar un algodón o estopa humedecido en salcicato de metileno o en thinner sobre el reverso de la fotocopia. Hacerlo con movimientos rápidos hasta que el papel se humedezca.
3. Se puede frotar con un poco de estopa, presionando hasta que se vea el transfer, ó con la parte curva de una cuchara de madera frotar toda el área de la fotocopia con movimientos circulares y asegurándose de no dejar ninguna parte de la imagen sin frotar. Esto deberá hacerse muy rápido, antes de que el solvente se evapore aunque se puede humedecer nuevamente con el algodón para seguir con la transferencia.
4. Por último levantar cuidadosamente la fotocopia para que no se corra el toner o deje hilos negros en la imagen.

Transferencia con prensa

La mejor manera de hacer una transferencia es con prensa, sobre todo si se trata de un área grande.

1. Si se usa salcicato de metileno, se humedece la placa en el área donde caerá la transferencia de la imagen.
2. Colocar la fotocopia boca abajo, de cara a la placa o el papel.
3. Si se usa thinner, se moja una estopa se pone, en la lamina o el papel, después se coloca la fotocopia, se pone un poco más de thinner, esto se debe de hacer muy rápido para que no se evapore el thinner.
4. Si se desea poner una tabla para que ejerza mayor presión en el tórculo.
5. Colocar el fieltro.
6. Pasar la prensa dos veces.
7. Retirar la fotocopia de la placa o el papel.
8. Si se usó salcicato de metileno, pasar una esponja con agua para limpiar la grasa que deja. Después secar con una secadora de aire caliente o calentar la placa para evaporar los restos de grasa.
9. En caso de que haya sido una lámina, calentar la placa para fijar el toner de la fotocopia.

Siligrafia

Desde los inicios de la litografía se ha repetido el sistema de impresión: el de que el agua y la grasa no se mezclan. Sin embargo, es la presencia del agua la que ha traído diversos problemas al imprimir. A veces los rodillos recogen cierta humedad de la imagen haciendo variar la consistencia de la tinta por lo que afecta a la impresión.

La litografía sin agua o siligrafía es un proceso a base de silicón en el cual no se usa agua. su desarrollo se viene dando desde principios de los años setenta, cuando la Minnesota Mining and Manufacturing, la 3M, invirtió para desarrollar lo que llamaron driography, o lo que sería en español, secografía, un proceso de impresión sin agua que estaba destinado a aplicarse en la industria del offset. Sin embargo después de varios fracasos vendieron la patente de su técnica a la empresa Toray Industries en Japón. Ésta última ha producido placas offset para usarse sin agua que pueden reproducir imágenes fotográficas con extremado detalle.

Para 1993 había más de 300 prensas comerciales de offset sin agua en operación en Japón y unas pocas funcionando en los EE.UU., dando muestras de crecer lentamente. Hoy en día es un proceso más conocido del cual se habla en las revistas especializadas de impresor, como en el impresor, que circula en México.

Desde 1971 Harry Cohen estuvo experimentando en Nueva York y logró imprimir varias litografías a color sin usar agua. Después otro litógrafo llamado Chen Lee de la Universidad de Pensilvania usó en 1974 un método similar para sus impresiones, hasta que en 1990 Nik Semenoff desarrolló y perfeccionó y publicó su técnica; desde entonces se ha difundido con más énfasis en muchos talleres en E.U. y Canadá, conociéndose como litografía sin agua o siligrafía.

La siligrafía funciona debido a las propiedades no adheribles del silicón, de tal forma que la tinta no se adhiere a su lisa superficie. En esta técnica los valores se invierten, por lo que el uso de la goma arábiga dará negros y con el silicón se obtendrán blancos. Se dibuja básicamente con materiales acuarelables y con toner de fotocopiadora. También se puede rayar la lámina con una punta filosa.

Si se hace esto antes de aplicar el silicón, las líneas serán blancas, pues ahí entrará silicón y rechazará la tinta; si se hace después de siliconar, las líneas saldrán negras, pues ahí se desprenderá el silicón y agarrará tinta. No conviene dibujar con los materiales litográficos tradicionales, ya que el solvente contenido en el silicón disuelve la grasa de éstos.

También se puede dibujar con marcador, bolígrafo y pincel de aire con acrílico. incluso se puede dibujar con plumilla si se hace una tinta a base de goma y tinta china.

Cualquier material que se disuelva con agua o que funcione como bloqueador del silicón es adecuado para esta técnica. El tipo de silicón ideal es aquel que no es pintable (que no se puede pintar sobre él) y que permanezca fresco en su envase. Debe de ser soluble en solvente, es decir, no acrílico. El utilizado en esta investigación fue marca Comex Dow Corning transparente.

El procedimiento es el siguiente:

1. Una lámina de aluminio.
2. Dibujo: si se va a usar toner, dibujar primero con él y fijarlo a la lámina con calor. Una vez hecho esto, proceder a dibujar con materiales acuarelables. Usar

crayones y lápices acuarelables como si fueran litográficos . Se dibuja con estos materiales sobre la placa, pudiendo borrar fácilmente los errores con agua si es necesario. Si se desean plastas se puede usar goma arábica aplicada con brocha o pincel.

3. Aplicar el silicón: mezclar en un recipiente una parte de silicón y una de aguarrás. Revolver bien para que se incorporen ambos componentes con una consistencia aguada como si fuera gel para pelo. Aplicar sobre la placa con una goma de hule o un rasero, o bien un palo de madera. Esparcir rápido dejando una capa delgada y llevando el excedente fuera de la placa. Afinar la capa delgada con un papel de servitoalla, frotando bien y rápido para quitar las rayas y dejar una capa pareja. Si se deja una capa gruesa se perderán las medias tintas o grises delicados, produciendo una imagen muy contrastada.
4. Dejar secar la placa un día o ponerla al sol, o calentarla con una parrilla eléctrica durante 10-15 minutos. No hay problema con sobre- hornearla, pero si se calienta poco, el silicón no tendrá suficiente cocimiento para repeler bien la tinta.
5. Lavar con thinner o acetona, para quitar el toner.
6. Lavar con agua y esponja para quitar los materiales solubles al agua: goma arábica, lápices o crayones acuarelables, etc. Si se esta demasiado engrasado, usar alcohol.
7. Secar.
8. Tinta para imprimir y rodillo. La tinta debe de ser muy dura para que no se engrase la placa. Se puede usar tinta Charbonnel, Graphic Chemical, Daniel Smith, etc., pero no se debe de usar tinta de offffset. Para endurecerla se puede añadir bastante carbonato de magnesio. La tinta más adecuada que se ha encontrado para este proceso es la Van Son, en su serie Rubber Base, una tinta a base de hule, muy dura y por lo tanto poco grasosa, se puede usar directamente del bote y sólo en algunos casos hace falta ponerle carbonato de magnesio, cuando la lámina tiende a engrasarse. El distribuidor de esta tinta en México es la casa Graficolor. Entintado: es mejor usar un rodillo de hule ya que su dureza permite manejar mejor la tinta
9. Imprimir

Propuesta plástica de la obra

El tema de la muerte en el arte no es nuevo. Todas las culturas a través de los siglos se han interesado en plasmar la forma en que perciben el fin de la vida. La muerte es una imagen que no se define por sí misma, sino que es usada como un estado del individuo, en lo que lo real y lo representado se tocan sólo en imágenes, pues los valores morales que les otorgamos son distintos: evidentemente no es lo mismo ver la representación, gráfica o pictórica de un cadáver y su proyección por la televisión o en alguna revista, periódico que estar frente de él. Parecería ser que la muerte, como concepto, está cada vez más cerca, como retando a los avances de las técnicas médicas y químicas para la prolongación de la vida; las interrogantes en torno a la muerte se vuelven cada vez más ambiguos pero también se nota un miedo a la muerte lenta y dolorosa o las muertes de un ser inocente como los son los niños.

La muerte es lo que somos, lo que nos constituye, lo que nos limita y lo que nos condiciona. Las representaciones con la idea de la muerte es sometida a la reflexión de sus condiciones y sentido actual. Constantemente es cuestionada la validez de los parámetros con los que se juzga, disfruta y maneja la condición corporal y sus consecuencias en la conciencia social. Al violentar los modelos establecidos se pone en evidencia la necesidad de nuevas vías de entendimiento y aceptación de la trasgresión al cuerpo. Desde hace varios siglos se lleva a cabo el ritual de retratar a los niños fallecidos, como parte de un rito más amplio que entre sus propósitos es convertir a la tristeza en alegría. A lo largo del capítulo uno, se ha mostrado los diferentes momentos y tránsitos por los que pasan los niños.

La tradición ha continuado con la pintura como son los casos de Frida Kahlo, Orozco, Fernández Ledesma, etc., la fotografía dio a este ritual un fuerte carácter popular y en muchos pueblos de México se continuó la tradición en fotógrafos del pueblo. La muerte niña es aquella vista y vivida con alegría dentro de una ceremonia cristiana en las que se considera a los niños inocentes de toda desdicha eterna. La muerte no es muerte sino nacimiento festivo a otra vida.

Pero hoy día ya este ritual no se sigue festejando a hora los niños no son dadores de vida y muchos menos son considerados ángeles, ahora los niños son golpeados y la reflexión sobre la muerte infantil es otra, esa muerte que ya no pensamos que podría suceder, y no nos explicamos como sucedió, la de un niño que murió en manos de su mamá por que les estorbaba o esa donde los hermanitos planean matar a su hermano solo por que a él si le compraron un chocolate.

Es en este libro que se presentan las dos caras de la moneda, donde el ritual es un festejo de la vida y donde el matar a hora es un triunfo una liberación, en cualquiera de los dos casos para mi este tema es muy duro por el acto mismo del transito cortado el recorrido de la vida ahora ya es muy poco, y se queda, en que habría pasado si hubiera crecido, o llegado a cierta edad.

Realización del libro

A través de la historia el hombre se ha visto en la necesidad de dejar testimonio de su forma de vida (cazar, llevar las cuentas de las cosechas, de los cometas, las estrellas), lo que dio lugar al origen del libro, utilizando la roca de las cavernas en que vivían, junto con las pieles de venado y cerdo, además del papel ámate utilizaron las civilizaciones prehispánicas y tiempo después el papiro y el pergamino en el mediterráneo.

Mucho tiempo después gracias a la invención del papel, la tinta, los tipos móviles y la imprenta es como surge la producción de los libros, empezando a cobrar mayor importancia y con el perfeccionamiento de nuevas técnicas como el offset y las ideas de los futuristas de llegar a un mayor número de agentes, en especial a la clase trabajadora, realizando trabajo-obra que la gente pueda comprar. Por otro lado en la época de Colonia se sabe que los libros, eran un lujo de la Iglesia, de los ricos y pocos podían tener acceso a éstos, además de que su contenido era mayormente religioso. En la actualidad encontramos en el arte una nueva forma de ver los libros, ya no solo los podemos leer, ahora se pueden tocar, oler, escuchar, se puede jugar con ellos, los materiales no solo son pastas duras y papel, ahora pueden tener texto o no, pueden ser de formato pequeño o gran escala, tener textura o el material puede ser tan efímero como para durar un día o toda la vida. Es por esto que este libro fue pensado para ser un libro objeto, pues este responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual para interpretar el espacio en el libro, hay dos formas la primera su interior la segunda su exterior. El exterior es un espacio general, accesible a la vista; pero el interior solo será para alguien que busca la parte íntima del libro. Este libro se puede observar por su color, su altura, su material -ya sea este pesado o frágil-, sus cubiertas, metal, tela y el papel que las contiene, si se abre o se unen, estos elementos varían según la propuesta.

De este modo se le propone al espectador la libertad de deducir sus propias conclusiones sobre el libro objeto, la lectura desde el comienzo depende de la interpretación que el lector haga del libro, según el orden que se le dé a las páginas. Las páginas de este libro proponen, invitan, provocan, recuerdos guiándonos a través del libro, acentúa el tránsito por el cual pasan los niños desde el ritual, hasta las monjas coronadas, descubriendo los golpes que ahora dan felicidad a algunas personas.

El Contenedor

La caja contenedor simula el ataúd de los niños y las monjas. La utilización del color es tomada de la iconografía infantil funerario, (por lo regular siempre se utiliza este color por la pureza que representa), la caja cuenta con una base que en la parte central tiene una ventana donde tiene una imagen central que es la que lleva la invitación para abrir la caja, esto es tomado también del ritual pues siempre se coloca una foto del difunto. La caja de adentro llevara el libro principal, en la parte de abajo tiene un cajón que esta dividido en tres partes, en estos espacios va el libro de los niños golpeados así como el libro de las monjas.

Libro I

Tiene este nombre por que es la parte central de este trabajo. Se tiene entonces un libro de estructura de madera con ocho hojas sueltas que tienen una medida de 34 x 27.5 cm, donde los temas van desde la muerte niña, las monjas coronadas y el maltrato infantil, la técnica es electrografía y siligrafía, con diversas técnicas mixtas, que van desde la impresión de grabados en acrílico de diferentes texturas, hasta la utilización de elementos como hierros calentados la finalidad de estos es transgredir no solo la imagen sino el mismo material.

La idea original era un libro principal con un libro que se podría abrir y manipular las imágenes al antojo del espectador el orden no importaba, esta idea se llevo a cabo con la libertad que tienen los niños para manipular un libro.

Este primer libro dio otros cuatro, esto sucedió debido a que el mismo quehacer plástico dio más resultados.



Fig. 62.



Fig. 63.

Libro niños maltratados

No es fácil encontrarse con este arte y mucho menos verlo, Aceptamos la idea de la muerte pero no se acepta en su idea última, en su desnudez cruda, violenta y despojada ahora encontramos en la misma esquina niños de la calle trabajando pidiendo dinero o alguna imagen de periódicos mostrando a los niños muertos, sin alguna parte del cuerpo, quemados, brutalmente golpeados etc., en este trabajo lo que se pretende es mostrar esta cara de la sociedad que a muchos indigna y otros simplemente no quieren ver.

El mostrar estas imágenes es para comparar la gran diferencia que existía a principios de siglo, cuando se veía al angelito, de una forma tierna con sus ojos cerrados librándose del mal, y las malas cosas que le podían pasar, ahora vemos a estos "nuevos angelito", de otra manera llenos de moretones, golpes, quemados, desmembrados, crudamente en imágenes que se pueden ver desde un simple periódico que en su encabezado tenga algún letrero ¡SAÑA INAUDITA CONTRA EL PEQUEÑO EMPAQUETADO! ¡MONSTRUOSO! ¡LO DESMEMBRARON Y DESTRIPARON EN VIDA! hasta una pantalla de televisión, donde el conductor da una narración precisa, el ritual cambia, se puede llorar, reír, y por que no hasta disfrutar de la ya no existencia de ese pobre angelito.

Este libro es de características, por llamarlas, normales pues cuenta con pastas duras el papel es Guarro super alfa, y Arches negro como soporte de las imágenes, tiene una fina sábana de papel Japonés. La medida es de 21.5 x 15 cm, cuenta con 22 páginas. Para la elaboración de este libro se utilizaron imágenes cruentas en un registro que va desde él ¡Alarma!, y sus sucedáneos hasta la utilización del Internet para sacar imágenes de niños azotados por la guerra, por lo regular son personas desconocidas, niños por los que nadie se interesa a no ser cuando despiertan esa actitud morbosa que iguala a los espectadores ante el espectáculo de la muerte, niños que no llegaron, ni recorrieron más vida y que solo encontraron un fin violento y se convirtieron en ese solo hecho en imágenes públicas, aunque paradójicamente, esta efímera fama no los despoja de su condición desapercibida. En este contexto se asume el entrar a la cultura del morbo y, sobre todo, de retratar el morbo como un elemento insospechado de culto.

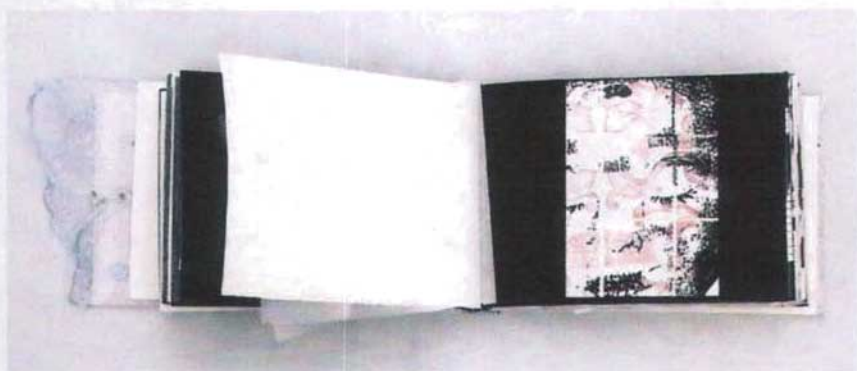


Fig. 64.

No existe el orden, pues se siguió la libertad con la que los niños pueden manejar un cuaderno, se pueden ver entonces, imágenes que van desde los típicos niños retratados, o algunos de sus objetos más personales como lo son los zapatos, en esta imagen se utilizó un zapato de tela, encontrado en un mercado de segunda, lo que se hizo fue cortarle primeramente la suela, y después cortarlo a la mitad, para después poderlo entintar y posteriormente pasarlo por el tórculo y tener lista la impresión.

Así como la utilización de materiales como un matamoscas en forma de oso o una kitty, que sirvió para imprimir ya que la suavidad plástica permite la impresión, se tomaron estos dos elementos como símbolo de la niñez pues ellos van implícitos los juguetes que se pudieran tener de pequeños.

La elaboración de este libro fue para denunciar los hechos tan brutales a los que se someten los niños, el dolor y la impotencia que se pueden llegar a sentir el ver una imagen como estas, en este trabajo el dolor se intenta que se vuelva alivio.

Libro monjas: Libro II

Para la elaboración de este libro se tomaron tres etapas:

1) Mi primera idea para la realización de este libro, hacerlo muy íntimo, buscando siempre la parte femenina, así como el utilizar los elementos iconográficos con los que ellas convivían día a día. Para ello fue importante la parte teórica, así como las pinturas del siglo XIX, elementos tales como las telas bordadas, papeles con flores y flores naturales para hacer algunos monotipos.

Características del primer libro: es un libro en forma de acordeón que cuenta con diecinueve imágenes, que van desde los retratos de monjas pasando por impresiones en diferentes telas, la utilización de las telas bordadas sigue el camino iconográfico pues, (se toma la parte donde ellas bordan), al igual que la impresión de plumas, y algunas plantas (recordando que el convento tomaban clase de escritura así como tenían a su cargo el jardín).



Fig. 65.

Este libro es una mirada de lo que ocurría a finales del siglo XVIII principios del XIX. Terminado este libro se me sugirió hacerle un contenedor, la primera idea fue una caja de madera, pero era algo muy sencillo, se me pidió intervenirla y al hacerlo con flores secas y poliéster, se hecho a perder, para el siguiente se utilizó una caja de cartón con flores de papel, muy saturada que a la mitad de los asesores les pareció bien pero a la otra mitad no, así que se hizo el cuarto contenedor y este es de características de metal, con un proceso de ácido para darle y acentuar el tiempo, en la parte de adentro tiene un rosario (elemento fundamental en la vida de una religiosa), este fue aceptado pero se me pidió hacer dos libros más que a continuación detallare.

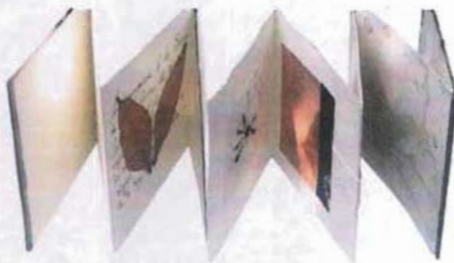


Fig. 66.

Abría una posibilidad de que te entrevistaras con alguna monja? Fue la pregunta que me hicieron, yo creía que sería imposible entrevistar a una religiosa, aquí empezó mi camino en busca de que alguna congregación me abriera sus puertas, con la ayuda de mi amigo Arturo Barrón y de su apreciable familia pude tener acceso a una congregación que es la de *Las Siervas De María Dolorosa de Chioggia*.

2) Segundo libro, que denominé el libro de la Madre Ana Minerva: para su elaboración fue necesario hacer una entrevista, para ello era necesario el ir aun convento o por lo menos conocer una religiosa. La congregación que abrió sus puertas fue la Congregación *Las Siervas de María Dolorosa de Chioggia*, su convento esta ubicado en Calle Pino N° 127 entre Violeta y Cempasuchil, Xochimilco, D.F.

A partir de la entrevista realizada a la madre Superiora Ana Minerva, se realiza este libro. La parte vivencial de su vida la dejé afuera y solo tomé las ocupaciones que día a día llevan, a partir de un numero se rige su día, así como su vida el factor tiempo es de suma trascendencia, pues ella no entro a la edad que se supone debería a ver entrado, ella entro a los 30 años, tome mucho las palabras importantes como el momento en que ella decide el tomar la vida religiosa, el no tener vocación para el matrimonio, o el que su padre le dijera "no te vayas triste por que si tu estas contenta yo me quedo contento". Debo decir que este libro fue una verdadera experiencia pues el escuchar las palabras de esta mujer, hace pensar él que pasaría si se estuviera en su lugar, la vida tan diferente en que vive su vida, pero también tan importante.



Fig. 67.

3) Para el tercer libro, se tomaron todos los elementos que utilizan las monjas como lo es el rosario, una imagen de la virgen, la palma como símbolo de la virginidad o la pureza, el bordar una flor con mi propio pelo (claro que no me quedo perfecto pues no tengo la maestría que podría tener alguna de ellas), así como una pequeña cruz con un cristo como el símbolo no solo de Dios sino como el Esposo que para ellas es.

Esto todo es tomado como los objetos personales que podría tener y ocupar día a día. En el lado estético este libro no tiene muchas imágenes tomando la limpieza y tomando la parte de la clausura de renunciar a todas esas imágenes que pueden ser pecado se tomo esa limpieza para poder elaborar este libro.



Fig. 68.

3.4. Análisis de la obra

Para analizar una imagen existen por lo menos tres elementos fundamentales.

1. El diseño de los elementos dentro de la imagen, esto implica la disposición del tema central y de los elementos secundarios. Como el retrato es la parte central de este trabajo, se busca que los personajes sean emocionales, que cree reacciones a sus expresiones, que logre proporcionar la idea, sobre su pasado, despertando sentimientos de pureza, ternura, desesperación, angustia, miedo tristeza, nostalgia a cerca de épocas y situaciones que terminaron pero que siguen presentes.

2. El tratamiento tonal que ayuda a establecer la emoción de la escena. El color que ha sido utilizado es de una paleta de colores pastel, pues hace menor la agresividad de las imágenes, disminuye un poco la violencia, esto es para disminuir el carácter violento que ya existe en las imágenes.

En las que hay alto contraste es porque sugieren un estado emocional en este caso desean expresar de intensidad y expectación, limitando la atención del espectador a los elementos críticos de la escena.

3. Cuestiones técnicas. El tamaño del papel, La técnica, electrografía, siligrafía y por último la presentación. La intención principal de este trabajo es la presentación visual y tangible (hablando de la caja) de un recuerdo lleno de símbolos y todo lo que esto implica esto para mí.

El utilizar esta técnica es por que en ella encontré más posibilidades de hacer efectos que parecieran nostálgicos, que evocaran el tiempo, estas imágenes tiene una lectura de presencia y al mismo tiempo de olvido de un recuerdo amargo que se guarda que se vuelve polvoso e íntimo.

Al utilizar una imagen y él sacarle una fotocopia puede tener diferentes transformaciones, esta es una razón por la cual también se utilizo esta técnica. La utilización de la fotocopidora y sus transformaciones. Una imagen al ser fotocopias puede sufrir de variaciones formales a través de manipulaciones sobre la copiadora:

- Cambios de escala o erosiones
- Deformaciones
- Movidos
- Superposiciones

Estas imágenes ofrecen nuevas soluciones:

- De forma directa
- El efecto obtenido es hasta el momento en que uno decide parar

Descontextualizaciones en una Fotocopia:

1. Se toma una imagen
2. Se recorta en un elemento seleccionado
3. Este elemento se amplía cualquier número de veces
4. Se reduce
5. El resultado obtenido en el cambio de escala es ubicado en su anterior original contexto
6. Se vuelve a fotocopiar todo este conjunto y se vuelve un collage
7. El resultado final se obtiene una nueva fotocopia que homogeniza la superficie

Se obtienen resultados de percepción visual originados por las diferentes escalas de los elementos dispuestos.



Fig. 69.

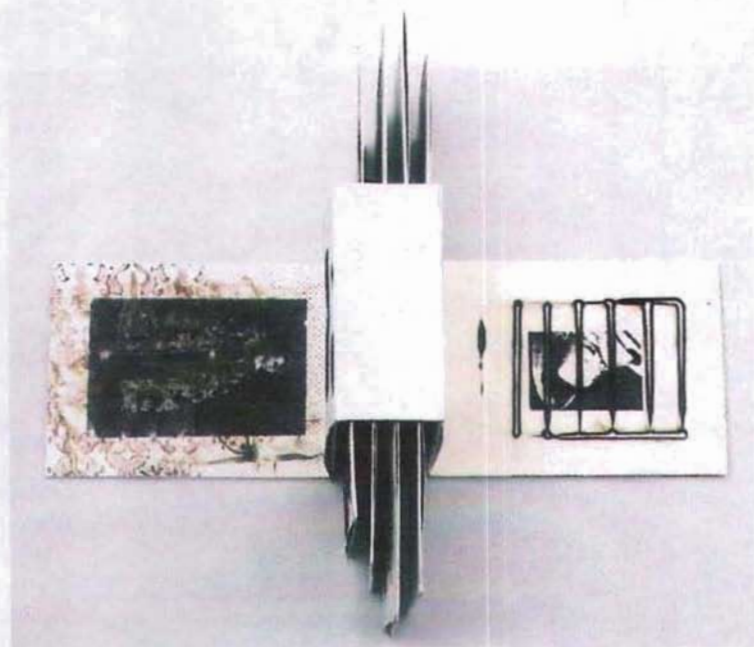


Fig. 70.



Fig. 71.

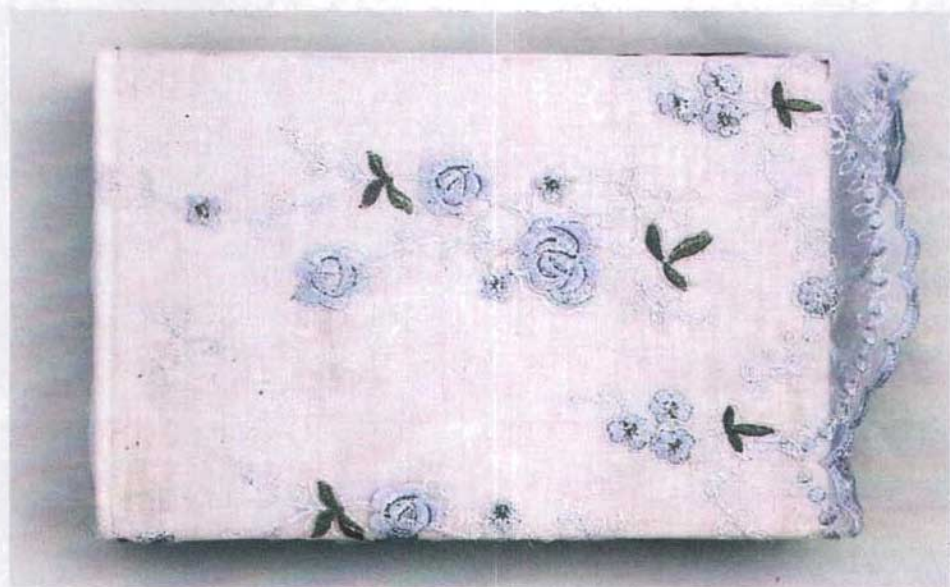


Fig. 72.

Libros monjas coronadas



Fig. 73.

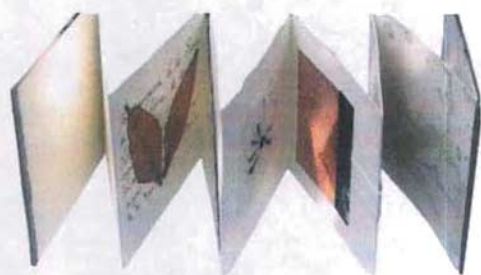


Fig. 74.



Fig. 75.

CONCLUSIONES

Podríamos concluir diciendo: La gente se muere todos los días: accidentes, guerras, suicidios, asesinatos, enfermedades, etc. El cuerpo queda inerte, algunas veces parece que la persona está dormida y que la muerte es placentera; en otras, el cuerpo destrozado, descarnado, nos invita a pensar en una muerte violenta

En los últimos años, México ha vivido una verdadera explosión de la violencia en su convivencia social y con ella, de la exhibición pública de las víctimas, cadáveres y daños que dichas muertes violentas produce, la muerte de un niño siempre es más dolorosa (al menos para mí) por el hecho de que se quedó truncado un camino poco recorrido es por esto que este trabajo se da la luz de estos conceptos

Lo más importante y significativo en esta investigación ha sido el haber investigado el tema del arte ritual de la muerte niña y la elaboración de un libro alternativo. El estudiar el arte ritual de la muerte niña es conocer una parte de la cultura mexicana que poco se conoce y el resultado del estudio es esa parte iconográfica, simbólica dentro del ritual funerario, haciendo una vinculación con el tema de las monjas coronadas, y una comparación y crítica de como ahora el ritual ha cambiado y se ha perdido y lejos de festejar la muerte como una ascensión al cielo se celebra el maltrato a menores.

La conclusión sería mi libro objeto en donde se condensan la investigación, el desarrollo la planificación, así como el desarrollo del libro alternativo como elemento fundamental de este trabajo. Es decir que tanto el contenido como la forma son partes inseparables, las dos hacen el medio y tanto la una como la otra no pueden existir por si solas.

La información proporcionada durante el seminario fue fundamental para realizar la obra final, ya que me permitió cambiar, redefinir y alterar la concepción que tenía acerca del libro; además de lo valioso que fue el intercambio de ideas y el asesoramiento continuo durante el proceso de investigación y realización de este libro objeto. El hecho de dar seguimiento al proceso de trabajo fue muy útil para observar y hacer una reflexión acerca del resultado.

El seminario de libro alternativo me permitió desarrollar un proyecto con el cual sustente la creación del libro objeto El arte ritual de la muerte niña, donde tuve la posibilidad y la responsabilidad de involucrarme en todo el proceso de este, que se acentúa más la dimensión de objeto que de libro.

Este libro da privilegio a la experiencia táctil y a la manipulación, ya que para tener una lectura efectiva del mismo es necesario observarlo, rodearlo, tocarlo, espiarlo, manipularlo. En tanto que los alcances o logros por haber trabajado en el seminario son. El haber conocido la historia del libro. El percatarme de la importancia que tiene el libro como herramienta, para registrar la vida, la historia del hombre. Así

como las diferentes formas por las que a pasado el desarrolló de lo que hoy como conocemos un libro.

Los diferentes materiales con los que se puede hacer un libro que van desde el plástico, la madera, metal, cuero, fibras naturales, y materiales reciclados. Esto me permitió el hacer mi propuesta personal. Que fue el libro la muerte niña en un libro objeto, la idea original era un solo libro, pero el mismo trabajo dio origen a o tros cuatro libros todos con sus diferentes características.

El hacer un libro alternativo me abrió la posibilidad de un nuevo instrumento de trabajo ahora bien en mi trabajo personal, seguiré utilizando para mis fines personales. El libro alternativo resulta una de las maneras nuevas no solo de mirar un libro sino de darle una nueva visión al arte.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre, Carlos, Notas sobre la revolución, (catálogo), México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1981, 23 pp.
- Alcala Joser, Pastor Jesús, Procedimiento de transferencia en la creación artística, España, Diputación Provincial de Pontevedra, 1997, 127 pp.
- Ariés, Philippe, El hombre ante la muerte, España, Taurus, 1984, 522 pp.
- Butter, Alla, Vida de los Santos, México, Collier's Internacional John W.Clute, 1965.
- Caillois, Roger, El hombre ante lo sagrado, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Cohen, Marcel De la escritura al libro, España, 1976, pp
- Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y Violencia, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 1995, 558 pp.
- Croix, Moeglin, De la libre d'artist, París, Centre George Pompiduo, 1985, 100 pp
- Chuhurra, Lopez Osvaldo, Estética de los elementos plasticos, España Labor, 1970, 153 pp.
- Debroise, Oliver, Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. CONACULTA, México, 1994, 394 pp.
- De la Torre, Villar, Ernesto, Breve Historia del libro en México, Tercera edición, UNAM, México, 1999, 235 pp.
- Diálogos Insólitos Arte Objeto, Museo de Arte Moderno México 1997, 112 pp.
- Díaz Torres, Francisco, Crónica de un siglo de fotografía en España, España, 1999, 100 pp.
- Eder, Rita, El arte público en México, Los Grupos, Artes Visuales, México No 23, 1980.
- Garles Jordana, Abigail, Espacios Alternativos en la Ciudad de México entre los años ochenta y noventa, tesis en historia del arte, México 1995, UIA, 106 pp.
- Gutierrez Aceves, Piña, Tránsito de Angelitos, Iconografía Funeraria Infantil, México, Museo Nacional de San Carlos, 1988, 119 pp.
- Grupo MIRA, La Gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil ENAP, UNAM, México, 1981, 119 pp.
- Hellion, Martha, Libros de Artista, Turner, 360 pp.
- Hinojosa, Oliverio, Al margen del silencio, México, SEP, INBA, 1987, 20 pp.
- Hoffer, Judith A, Obras en forma de libro, Revista en Artes Visuales, México, 1979-1980.
- Hunter, Sam, Robert Rauschenberg, Madrid, Poligrafa, 1999, 128 pp.
- Illin M. Historia de los libros, Argentina Calomino, 1995, 187 pp.
- Impresiones. Experiencia Artística del Centro del I+D de la estampa Digital, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid-México, 2002, 128 pp.
- Innovaciones en el grabado. taller de grabado calcográfico la Esmeralda, (catálogo), UAM, 1983, 15 pp.
- Jensen, Adolf, Mito y culto entre los pueblos primitivos, México, FCE, 1966, 408pp.
- Kartofel, Graciela, y Manuel Marín, Ediciones de y en artes visuales, México, UNAM, 102 pp.

- La huella del artista Grabado y Mixografía**, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, SEP, 1984, 24 pp.
- Larraya, Juan A, **Religiones y Creencias**, 5a ed., España, Danae, 1973, 558 pp.
- Litowitz, Laurie, **El futuro es frágil**, (catálogo), México, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxca, 1999, 20 pp.
- Male, Emile, **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII**, México, INAH, Científica, 1985.
- Mettais, Valérie, **Louvre siete siglos de pintura**, Art Lys, Versailles, 2000, 286 pp
- Matos Moctezuma, Eduardo, **La muerte al filo de la obsidiana**, México, SEP, Lecturas Mexicanas, 1986, 159 pp.
- Martínez Moro, Juan, **Un ensayo sobre grabado a finales del siglo XX**, Creática, España, 1998, 155 pp.
- Manzano Aguila, Daniel, **Boletín de prensa Páginas de imaginaria**, México, ENAP, México, ENAP, 1997
- Manzano Aguila, Daniel, **Boletín de prensa Para tí soy libro abierto**, México, ENAP, 1997
- Monjas Coronadas, **Vida conventual femenina en Hispanoamérica**, (catálogo), México, INAH, Museo Nacional del Virreinato, 2003, 200 pp.
- Montero Alarcón, Alma, **Monjas Coronadas**, México, CONACULTA, 1999, 47 pp.
- Morales, Alfonso, **José Antonio Bustamante, el gran lente**, México, SEP, INAH, 1992, 111 pp.
- Muerte** (catálogo). México, Galería José María Velasco, México, CONACULTA-INBA, 2003, 60 pp.
- Mujeres artistas del siglo XX y XXI** Francia, TASCHEN, Ed. Uta Grosenick, 2001, 190 pp.
- Muriel, Josefina, Rogelio Ruiz Gomar, **Monjas Coronadas. Secretaría particular de la presidencia**, México, 1971.
- Noriega Robles, Eugenio, **Retrato de Monjas Muertas**, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Obregón Gonzalo, **Representación de la muerte en el arte colonial**, Artes de México, México, 1971, primera época, número 145.
- Pellitterí-Astorí, **Esquemas de Compaginación**, Barcelona, Don Bosco, 1975, 19 pp.
- Pérez Cruz Alejandro, **Tiempo...Decadencia**, FONCA, Universidad Politécnica de Valencia, 1998, 65 pp.
- Pérez Valera, Víctor Manuel, **El hombre y su muerte**, México, 1990, 288 pp.
- Renan, Raúl, **Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial**, UNAM, México, 1999, 100 pp.
- Retrospectiva de arte Joven 1966-1984**, México, SEP, 1984, 93 pp.
- Rippey, Carla, **El sueño que come al sueño**, Museo de arte Moderno, México, 1993, 105 pp.
- Sánchez Lara, Rosa María, **Los Retablos Populares Exvotos Pintados**, México, UNAM, 1990, 80 pp.
- SEMEFO, **Lavatio Corporis** (catálogo), INBA, México 1994.

- SHCP. **Los escritores y los libros**, México, 1960, 241 pp.
- Stellueg, Carla, **Libros de artista**, Revista Artes Visuales, México, 1979-1980.
- Tibol, Raquel, **Arte Mexicano. Época contemporánea y moderna**, México, Hermes, 1964, 248 pp.
- Tibol, Raquel, **Gráficas y Neográficas en México**, México, SEP-UNAM, 1987, 302 pp.
- Thomas, Vincent, **La muerte**, México, Paidós.
- UAM-X, **Tiempos de Violencia**, México, UAM, 1997, 208 pp.
- Vargas Lugo, Elisa, **Juan correa su vida y su obra**, t. II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.
- Velásquez Gutierrez, María Elisa, **Juan Correa, mulato libre, maestro del pintor**, México, CONACULTA, 1998, 53 pp.
- Westheim, Paul, **La calavera**, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1983
- Westheim, Paul, **El grabado en madera**, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1954, 300 pp.
- Wilson Martha. *et .al.*, **Catálogo de la exposición Libro de artista** Dirección general, Bellas Artes, Madrid, 1982, 48 pp.

HEMEROGRAFÍA

Armella de Aspe, Virginia, Los retratos de niños en el siglo XIX, Artes de México, primera época, número 129, México, 1970, 96 pp.

El Arte Ritual de la Muerte Niña, Artes de México, México, 1998 Numero 15, 2da edición, 96 pp.

García, Adriana, Deja cerillo a un lado las imágenes estereotipadas, El Universal, 19 de Junio de 2001, Sección Cultura, p. 1

Obregón, Gonzalo, Representación de la muerte en el arte colonial, Artes de México, primera época, número 145, México, 1971.

Ruíz, Blanca, Mujeres en Acción, Reforma, 19 de enero 2001.

Saenz, Jorge Luis, Golpes alternativos en un encuentro de arte en el Universal, Mexico, 9 de agosto de 1991.

Anexo I: Imágenes

- Anónimo. *Niña Muerta*. Siglo XIX. Jalisco.
- Juan de Dios Machain. Plata/gelatina, fines del siglo XIX y principios del siglo XX. col. Particular.
- Juan de Dios Machain. Plata/gelatina, fines del siglo XIX y principios del siglo XX. col. Particular.
- Juan de Dios Machain. Plata/gelatina, fines del siglo XIX y principios del siglo XX. col. Particular.
- José María Estrada. *Retrato de niña muerta*, Óleo/ tela, Col. MUNAL INBA.
- Anónimo. *Niño Bernardo de Mier y Almendaro*, Óleo/ tela, Siglo XIX. Col. Particular.
- Anónimo. Tarjeta de visita, México 1920, Col. Margaret Hooks
- Juan de Dios Machain. Plata/gelatina, fines del siglo XIX y principios del siglo XX. col. Particular.
- Romualdo García. Retratos, Finales del siglo XIX, Col. Fototeca Guanajuatense. Museo de la Alhóndiga de Granaditas. INAH.
- Anónimo. *Sor Juana de la Cruz*, Óleo/ tela Col. Museo de América, Madrid.
- Anónimo. *Retrato de María Juana del Señor San Rafael* (detalle), Óleo/ tela.
- Anónimo. *Muerte de Santa Mónica*.
- Anónimo. *Retrato de Sor María Josefa de la Concepción*.
- Andrés Serrano. *Fatal Meningitis*, //http://www.art-forum.org/
- Niño de Guerra. //http://www.mensajesabatino.com.ar/
- Frida Kalho. *El difunto Dimas Rosas a los tres años de edad*, 1937, Óleo/ masonite, 48 x 31cm. Fundación Dolores Olmedo Patiño. A.C.
- Arturo Rivera, *Niño Muerto*, 1991, Técnica Mixta/ papel, 84 x 58.5cm. Col. Del artista.
- Dieter Rot, *Kinderbuch*, libro de artista.
- Dieter Rot, *libro de artista*.
- Dieter Rot, *Libro salchicha*, libro de artista.
- Yoko Ono, *Grapefruit*, //http://www.thefestforbeatlesfans.com
- Códice Mendocino, manuscrito posthispanico en papel europeo con técnica indígena.
- Ulises Carrión, *Looking for poetry (tras la poesía)* 1973, impreso en mimeógrafo 142 x 99mm Editado e impreso por Beau Geste Press.
- Marcos Kurtycs, Libro de artista.
- Felipe Eherenberg, *De jilgueros y pistoleros*, 1977, libro de artista.
- Marta Hellion, *Soft cover two pages and one leaf*, serigrafía sobre papel aereo, 220 x 185, Impreso en la Jan Van Eyck Academie, Maasrich.
- Daniel Manzano Aguila, *Libro de artista*.
- Eduardo Ortiz Vera, *Libro de artista*.
- Valero Doval Peiro, *Sin título*, 1999-2000, Aguafuerte y aguatinta sobre lamina de hierro, Transferencias, Libro plegado 22 x 40.5 cms.
- Joaquín Murillo Ribes, *Silenci i soroll*, 1999-2000, Aguafuerte y gofrado sobre lamina de hierro, Transferencias
- Miriam Schaera, *Blue*, Técnica Mixta sobre papel, 380 x 330mm, único ejemplar.

- Jack Vanarsky, *Hojas de Otoño*, Libro animado, técnica mixta y mecanismo eléctrico 130 x 170 x 10mm
- María Isabel Barboza, *Libro de historia del arte*, deshojado pegado sobre tela en forma de saco, 1994, 900 x 1.200mm.
- Chester Carlos, con la primera fotocopiadora.
- 36, 37, 38, 39,40,41, 42,43,44, imágenes tomadas del libro.
- 45. Manuel Franquelo, *The lenguaje of things*, 2001, transferencias sobre cobre.
- 46 Carlos Aguirre, Portada catálogo, *Notas sobre la revolución*.
- 47. Oliverio Hinojosa, *Esta muerte latinoamericana habla de vida 1*, Mimeógrafo
- 120 x 180.
- 48. Flor Minor Arriaga, Mimeografía.
- 49. Yani Pecanins. *La fotografía (homenaje a Kati Horna)*, 1991, Collage y objetos encontrados 82 x 42 x 4 cm.
- 50. Kiki Smith, *Prints, Books and things*, Wendy Weitman, The Museum of Modern Art New York, p. 150.
- 52 a la 75 fotos tomadas por la autora.

Anexo II: Citas

- Gutiérrez Aceve Piña, *Tránsito de Angelitos*, 1988.
- Edmund Leach, *Cultura y Comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos*, p. 107.
- Eduardo Matos, *Muerte al filo de la Obsidiana*, 1986, p. 133.
- Lourdes Márquez y Roberto González, *Las momias de la iglesia de Santa Elena en Yucatán*, 1985, p. 31.
- Ibid. p. 25.
- Fuente de grabación inédita de campo, 1978. Acervo de la fonoteca del INAH. *El mariachi nayarita, al menos hasta hace algunos años, mantenía un repertorio a festividades religiosas y otras ceremonias, tales como los velorios, el cual estaba compuesto por alabados, minuetes, parabienes y vales; desde luego para otras ocasiones interpretaba los imprescindibles sones y canciones rancheras. Los parabienes especialmente las despedidas de angelitos, representan lo más tierno y sentido del repertorio tradicional, como el escucha podrá constatar, estas piezas funerarias son también conocidas en otras partes de la República, por ejemplo, en la amplia regio del son jalisciense. La interpretación corre a cargo de un mariachi sin trompeta, propio de las tierras calientes y costas nayaritas.*
- Ibid. p. 28.
- Elena Poniatowska, Romualdo García, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1993.
- *Del verbo morigear que significa templar o moderar los excesos de los afectos y por extensión, se dice de las costumbres o cosas.* Ver Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la real Academia Española, tres tomos, España, Graficas Condor, 1990, (Edición Facsímil) tomo II, p. 608.
- Manrique Alberto, Jorge, *La Cultura del Barroco en la Nueva España*, p. 36.
- Tovar de Teresa Guillermo, *Místicas novias*, p. 41.
- Salazar Simarro, Nuria. *El Lenguaje de las flores en la clausura femenina.*
- Lo mismo que *Anunciación dicen Dormición, Tránsito y Pausación* en el sacramento.
- La Revista, David Alfaro Siqueiros, No. 2004.
- Samuel Kramer N., *La cuna de la civilización*, 1968, p. 120.
- Raúl Renán, *Los otros libros*, 1999, p. 19.
- Tsien Honin Tsuen, *China inventora del papel de la imprentas y de los tipos móviles.*
- El grabado en metal también se ocupó en los libros como en el caso de Doré.
- Philip Meggs, B., *Historia del Diseño Gráfico*, 1991, p. 16.
- Marta Wilson, *La página como espacio artístico*, p. 10.
- Juan Pomar Bautista, *Relación de Texcoco*, en Joaquín García Icazbalceta, *Nueva Colección de Documentos para la historia de México*, tomo II. 1891
- León Portilla Mateos, *Catálogo de los Códices del México antiguo*, Suplemento del número 3, 1957.
- Raúl Renán, *Los otros libros*, 1999, p. 20.
- Agustín Millares de Carlo, *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*, 1971, p. 29.
- Leonard, Irving A, *Los libros del conquistador*, Traducción Mario Monteforte, México, 1953.

- Marta Hellion, *Introducción de la exposición Cuatro Décadas de Libros Alternativos*, 1999, p. 28.
- Graciela Kartofel, Javier Marín, *Ediciones de y en artes visuales*, 1992, p. 53
- Osvaldo López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, 1970, p. 107.
- José Ramón Alcalá, Ras & Machina. *Electrografía artística en la colección del MIDE. Grafías eléctricas en el arte de la segunda mitad del siglo XX*, Cuenca, 2002, <http://www.uclm.es/mide>
- José Ramón Alcalá, Ras & Machina. *Electrografía artística en la colección del MIDE. Grafías eléctricas en el arte de la segunda mitad del siglo XX*, Cuenca, 2002, <http://www.uclm.es/mide>
- Rita Eder, *El arte público en México: Los GRUPOS*, Artes visuales, México, No. 23, 1980, p. 1.
- Hubbard Olga, *El salón azteca: una alternativa en el sistema artístico mexicano*, México, UIA-Tesis en Historia del Arte.