



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

SUEÑOS TRANSCRITOS EN UN LIBRO ALTERNATIVO:

MARAVILLOSO Y BELLO COMO UN SUEÑO LIBIDO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

ERIKA JULISSA ROMO HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS: DANIEL MANZANO AGUILA

ASESOR: GALE LYNN GLYNN

MÉXICO, DF

MMVII



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Extiendo un profundo agradecimiento al Profesor Daniel Manzano por el gran apoyo por poner orden a mis ideas y darle sentido a esta investigación; a la profesora Gale Lynn por escucharme y auxiliarme en el desarrollo de las técnicas fotográficas; a los profesores Víctor Monroy, Eduardo Ortiz y Alejandro Pérez por sus sugerencias, su aportación y su valioso tiempo.

Agradezco a mi familia por existir y siempre estar junto a mí; a César por escucharme e impulsarme en este proyecto, además de su constante apoyo técnico y sugerencias; a mis abues por creer siempre en mí.

A Sandy por sus aportaciones y valiosa ayuda; a Octa por su apoyo incondicional; a Beto, Annais, Tania y Ale por su gran interés; y a todas esas personas que de una u otra forma me auxiliaron en la conclusión de este proyecto.

★ JULISSA ROMO

Dedico esta tesis a mis papis y hermanitos, con mucho amor.

A mi estrellita, por todas las alegrías y locuras que nunca olvidaré.

A todo aquel que se atreva a ser libre soñando.

A ti, que todavía no existes...

INDICE

Introducción

CAPITULO I: LOS SUEÑOS EN EL SURREALISMO

1.1 Antecedentes	3
1.2 Desarrollo del movimiento surrealista	
1.2.1 Inicio del movimiento	7
1.2.2 El Psicoanálisis como fuente creativa	10
1.2.3 Técnicas surrealistas	19
1.2.4 El Marxismo en el Surrealismo	23
1.3 Los sueños	
1.3.1 Freud y la interpretación de los sueños	27
1.3.2 El sueño libido	32
1.4 Los sueños y la libido en la obra surrealista	33
1.5 Man Ray y su obra fotográfica erótica	40

CAPITULO II: LOS OTROS LIBROS

2.1 Breve Historia del libro	48
2.2 Libros de Artes visuales	59
2.3 El libro alternativo	
2.3.1 ¿Qué son los libros alternativos ?	62
2.3.2 Historia de los otros libros	67
2.3.3 Clasificación de los otros libros	71
2.4 Los otros editores en México	75

CAPITULO III: MARAVILLOSO Y BELLO COMO UN SUEÑO LIBIDO

3.1	Planeación	
3.1.1	Bocetos y tomas fotográficas	84
3.1.2	Maquetas	87
3.1.3	Experimentación	92
3.1.4	Costos	96
3.2	Elementos formales	
3.2.1	Tipo de libro	98
3.2.2	Temática	100
3.3	Realización	
3.3.1	Técnicas aplicadas	103
3.3.2	Impresión en Van Dike	114
3.3.3	Impresión en xilografía	123
3.3.4	Narración de sueños	126
3.4	Armao de libro	129
	Conclusiones	135
	Bibliografía	136

INTRODUCCIÓN

Hacer una tesis significa encontrar los medios necesarios para poder desarrollar los conocimientos que adquirimos durante nuestra formación académica. En este caso, la presente investigación surge durante mi participación en »El Seminario del libro Alternativo« donde se tiene como objetivo principal realizar un libro con este carácter, enfocado en un tema de interés personal.

La temática de mi elección es basada en la inquietud de años atrás acerca del significado de los sueños y el interés hacia el erotismo, conjugada con la gran admiración que tengo por los artistas del movimiento surrealista. Lo anterior se acopla a la necesidad de comunicar por medio de mi obra plástica, orientando a una serie de cuestionamientos tanto teóricos como prácticos dentro del Seminario, y así sustentar mi trabajo plástico con base en la Investigación teórica, enriqueciendo de esta forma mi producción.

El arte del libro alternativo ofrece un mundo de posibilidades donde se pueden experimentar y expresar ideas e Inquietudes, jugando con estructuras y materiales donde además, el libro se presta para ser manipulado y factor que interactúa con el espectador para su mejor entendimiento, teniendo – de esta forma-, un acercamiento pleno con la obra.

De esta forma, la propuesta de esta investigación está basada en la realización de un libro de artista, que contiene transcripciones de relatos de sueños libidos trabajados con las técnicas de impresión de fotografía y la xilografía, técnicas asimiladas en el transcurso de mi formación profesional.

El desarrollo de la tesis se divide en tres capítulos, creando un nexo entre todos. En el primero se desarrolla el planteamiento de los sueños como base de la ideología surrealista, especificando en especial el interés hacia el sueño erótico; en el segundo capítulo se expone una breve historia de los libros y el desarrollo del libro alternativo en México; y por último, en el tercer capítulo concilio la información de los capítulos anteriores enfocándola a la elaboración de un libro de artista llamado *Maravilloso y Bello como un Sueño Libido*.



Los sueños

en el

surrealismo



CAPITULO I



LOS SUEÑOS EN EL SURREALISMO

» ¡De todo queréis ser responsables! ¡Sólo de nuestros sueños, no!

¡Qué miserable debilidad y falta de lógica!

¡Nada es más propiamente nuestro que vuestros sueños!

¡Nada hay que sea más vuestra propia obra! «

NIETZSCHE

1.1 ANTECEDENTES

Toda tendencia artística no se realiza de un momento a otro sino que se va abriendo camino entre manifiestos y teorías ya establecidos, así que es conveniente dar inicio a esta investigación hablando de los antecedentes del Surrealismo, como es el caso del movimiento artístico del Dadáismo.

El movimiento Dadá surge en el año de 1916 en Zurich Suiza, bajo el mando de Tristán Tzara, quien adopta la idea de Hugo Ball que tiempo atrás le dio nombre con base en un término al azar de un diccionario alemán- francés: »Dadá quiere decir en rumano Sí, sí; en francés es la forma infantil de decir caballo; en alemán es una señal de ingenuidad y está relacionado con la carriola de un bebé»²

¹ Página anterior: Fig. 1 Fotografías del grupo surrealista alrededor de la obra de René Magritte [No veo a la (mujer) oculta en el bosque], 1929.

² RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. Dadá Documentos. México, UNAM, 1977, pp. 92.

Los sueños en el surrealismo



Dadá es un movimiento con nexos filosóficos en el pensamiento de Nietzsche, que proclama la tolerancia, la destrucción de la moralidad y el espíritu viejo, actuando libremente en la vida de forma descreída, sin ningún valor. El espíritu Dadá decepcionado y desesperado por la guerra reacciona con actitud llena de apatía extremista hacia el mundo y su sociedad, sin comprender la brutalidad del mundo se aferran a su verdad individual de forma cínica (Fig. 2).

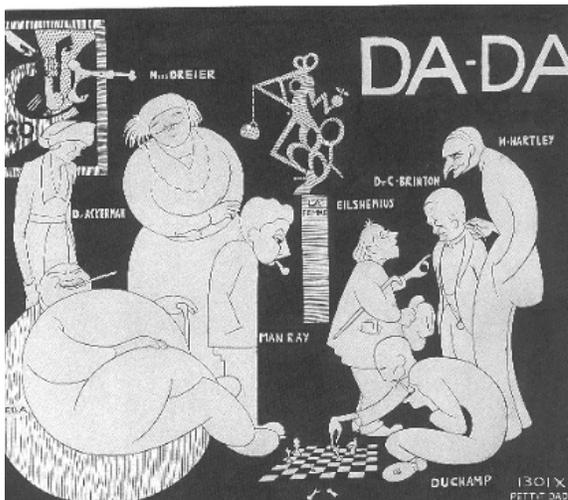


Fig. 2 RICHARD BOIX: Grupo dadáista de Nueva York, realizado con pincel, pluma y tinta, 28.6 x 36.8 cm. 1921.

Una de las principales aportaciones del grupo Dadá es acercar el arte a todo tipo de público, llegando a un mayor número de masas sin importar la obra plástica; lo que importaba en ese momento era la actitud de libertad del autor siendo capaz de burlarse del arte, de su obra y de sí mismo. El movimiento Dadá es el espíritu que impregna la producción artística contemporánea y colabora de forma cínica con el irracionalismo burgués. (Fig.3).

»La importancia del enfoque Dadá-Tzara sobre el arte, reside en que rompe el hielo de la hipocresía que aún quedaba en la teoría del arte por el arte, del siglo anterior. De la religión del arte, elaborada con autenticidad como arma defensiva y crítica de la sociedad por poetas y artistas que dedicaron su creación a la diosa de la belleza, quedaba muy poco en la segunda década de este siglo y fue el Dadá el encargado de liquidarla definitivamente«.³

³ Ibid, p. 23.

Los sueños en el surrealismo



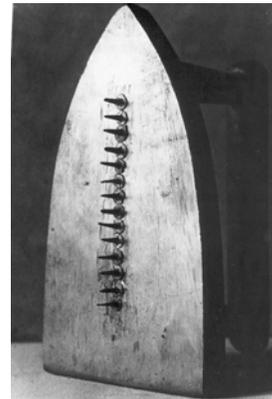
El proceso que caracteriza al arte contemporáneo se desencadena a partir de este movimiento, convirtiéndose en algo como la conciencia de Europa durante la guerra, revolucionando la expresión plástica y poética y abriendo un nuevo camino en el arte, al poner en duda su existencia y significado.

Entre las características del Dadaísmo se encuentran la bufonada, la locura, la incoherencia, el nihilismo, la desilusión hacia el mundo y la inmoralidad. (Ver Fig. 4). »Lo que necesitamos –dice Tzara– son obras fuertes, directas precisas y que estén más allá de todo entendimiento. La lógica es una complicación«⁴.

Marcel Duchamp tuvo poca relación con los Dadaístas de Europa, pero sus ready-made⁵ fueron reencarnaciones del movimiento Dada en el continente Americano, mezclando lo mecánico, lo humano y lo sexual. (Fig. 5).



3. MARCEL DUCHAMP: L.H.O.O.Q., Reproducción de Mona Lisa alterada con lápiz 19 X 12.7 cm. 1919.



4. MAN RAY: Regalo, 16.5 cm. 1921.

⁴ Ibid, p. 26

⁵Un Ready-made es algo ya hecho o previamente fabricado, que es elegido entre objetos industriales o naturales y deshumaniza la obra de arte, por ejemplo, la rueda de bicicleta, el porta botellas, la pala de nieve y un urinario, valorados como objetos artísticos.

Los sueños en el surrealismo



En 1922 se inicia la extinción del movimiento Dadá, siempre destacando por su escape irracional que no liquida a la ideología burguesa –su fin último–, sino sólo alcanza a agredirla, rompiendo todo prejuicio y reglas establecidas que los limitaban. También es parte de la formación del movimiento Surrealista que tenía como móvil crear una nueva actitud positiva ante la vida en el hombre.

El Dadáismo y el Surrealismo son movimientos que compartieron ideas y tienen gran parecido en algunos de sus fines, por lo que no es fácil separarlos de forma cronológica ni ideológica, razón por la que muchos miembros del Dadá posteriormente se unen al Surrealismo⁶. Sería mentira decir que el Surrealismo tiene su origen en el Dadá. En la revista *Litterature* se publican textos de ambas corrientes que »No pueden concebirse sino correlativamente, como olas que cada una de ellas recubre a su turno a la otra«⁷.



5. MARCEL DUCHAMP: La rueda de bicicleta, ensamblaje, 1913. (Primer Ready-made).

⁶ Entre los artistas que se integraron al movimiento Surrealista se encuentran Jean Arp, André Masson, Joan Miró y por supuesto Max Ernst y el fotógrafo Man Ray.

⁷ CARDOZA Y ARAGON, Luis: André Breton: Atisbado sin la mesa parlante, México, UNAM, 1982, p. 13



1.2 DESARROLLO DEL MOVIMIENTO SURREALISTA

1. 2.1 INICIO DEL MOVIMIENTO

El ambiente de guerra que se vivía en Francia más la amistad y la unión de intereses de un grupo de artistas plásticos y escritores fundan en 1919 la revista *Litterature* que causa gran innovación dentro de su género (Ver Fig. 6). En las distintas ediciones de esta revista se plantean temáticas que se relacionan con el destino y el encuentro con una realidad no común, sobresaliendo dentro de sus publicaciones una serie de escritos titulados *Los campos magnéticos*, donde los escritores se refugian en un nuevo mundo irracional, siempre orientados por el nivel-inconsciente-de-su-nivel-consciente.



6. FRANCIS PICABIA: Portada de *Litterature*.
N. 5, 1922.

Los campos magnéticos es considerada como la primera obra del movimiento Surrealista. Escrito de forma automática y sin razonamiento alguno por Soupault y Breton., representan la continuidad de investigaciones anteriores de Breton, basadas en estudios del inconsciente, confirmando así su gran interés y admiración por la psicología.

Después de cierto tiempo el contexto de la revista *Litterature* no llena por completo las expectativas de Breton, por lo que temporalmente es atraído e identificado por Tristán Tzara en su Primer Manifiesto Dadá.

Los sueños en el surrealismo



Breton y Tzara comparten muchas ideas las cuales se apoyan en lo espontáneo y original, de Jacques Vaché,⁸ motivos que inspiran a Breton y a su grupo de *Litterature* a seguir las actividades Dadaístas. Pero no por mucho tiempo ya que al tener acercamiento con los primeros *collages* de Max Ernst,⁹ deciden que el Dadá en realidad no era el camino que los llevaría a su objetivo.

Los collages de Max Ernst eran imágenes hechas poesía, que abrían camino a los sueños revelando secretos, deseos y rebeldía, apreciados como si fueran precisamente una revelación. »Es la facultad maravillosa de llegar a dos realidades completamente separadas sin abandonar el dominio de nuestra experiencia, de juntarlas y que produzca una chispa con el contacto«¹⁰. (Fig. 7).



7. MAX ERNST: Collage, Sobre las nubes de media noche, 1920

⁸ Escritor predilecto de Breton en esta época.

⁹ El collage en los 20's fue muy importante, su origen era atribuido a los románticos principalmente a Isidore Ducasse mejor conocido como el Conde de Lautréamont. Esta técnica consistía en sobreponer elementos de diferentes técnicas teniendo como objeto, según Max Ernst, »llevar el acoplamiento de dos realidades«.

¹⁰ BRADLEY , Fiona: Surrealismo, Hong Kong, Encuentro, 1999, p.28.

Los sueños en el surrealismo



Max Ernst, a la cabeza de su generación, descubre una serie de técnicas entre las que destaca el collage, técnica utilizada en sus obras más inquietantes reflejando su gran influencia freudiana, estilo que podemos apreciar posteriormente en su serie de libros-collage realizados en 1929 (Fig. 8 y 9). Entre estos libros se encuentra el llamado *La mujer de 100 cabezas* obra narrada en forma de novela por medio de collages surrealistas. »En estas obras -según ha notado U.M. Schneede-, sustituye la yuxtaposición de fragmentos de diversas ilustraciones impresas sobre un fondo neutro, característica del período Dadá, por la inserción sobre una ilustración ya existente que actúa como fondo o soporte de elementos plásticos procedentes de otras ilustraciones que vienen a modificar aquella«¹¹.



8 Jules Mary: ilustración para *Les damnés de Paris*, 1883. Punto de partida para el collage de Max Ernst.



9 Max Ernst: *Una semana de bondad*, collage, 1934.

La técnica del collage no comparte lo que dictaba el movimiento Dadáista sino que abre paso a ideales que retumban desde hace tiempo en la cabeza de Breton; así es como toman la decisión los miembros de *Litterature* de abandonar la doctrina Dadáista e inician una serie de experimentos llamados «Temporada de sueños» basados en investigaciones de exploración de la mente apoyados en la realización de juegos, dibujos y textos.¹²

¹¹ GIMFERRER, Pere: Max Ernst, Barcelona, 1983, p. 8

¹² Entre sus juegos más populares se encuentra el «cadáver exquisito» que consistía en la participación de varios jugadores que elaboraban imágenes y textos de forma colectiva.



1.2.2 EL PSICOANÁLISIS COMO FUENTE CREATIVA

Como ya quedó establecido, a principios de la década de los 20's la revista *Litterature* es el vehículo por el cual se publican experimentos de investigación y escritos referentes a los sueños, con una orientación hacia el desarrollo psicosexual del individuo. En estas investigaciones se exploran estados de trance mental, localizando imágenes del inconsciente utilizadas como fuente de inspiración para editar una serie de textos de lo que se le llamó «Escritura automática». Estos escritos enfocados a la actividad onírica, dan gran importancia a la lectura psicológica que tenía como fin la libertad de expresión. (Fig. 10).



10. ANDRE MASSON: Quare de vulva eduxistime, lápiz y tinta/papel, 27 x 20 cm. 1923.

A partir de sus experiencias durante la guerra y ya dentro del psiquiátrico, Breton se auxilia de métodos establecidos por Freud, auto examinando sin dar oportunidad a una crítica por parte del consciente y de esta forma dando origen a la escritura automática; se parte de la observación hacia estados de semi sueños y su consiguiente asociación. Este fue el primer camino – dentro del movimiento surrealista para liberar la imaginación: »Explotó la idea de que existe una vasta reserva virgen de la experiencia, pensamiento y deseo escondido de la vida cotidiana y consciente«¹⁵.

¹⁵ DAWN, Aides: El Dada y el Surrealismo, Barcelona,

Labor, 1975, p. 32

Los sueños en el surrealismo



Breton basado en estas prácticas –tanto literarias como artísticas realizadas entre su grupo de amigos, todos ellos acostumbrados a un estilo de vida que destaca la importancia de los sueños y la libertad del pensamiento–, abre oportunidad a cualquier tipo de experiencia.

Esta experimentación e innovación en la investigación psicológica inspira a Breton a escribir en 1924 *El Manifiesto Surrealista* confirmando el inicio del movimiento, dirigido por él en compañía de Phillippe Soupault y Louis Aragón. Este nuevo grupo tiene como propósito conectarse al inconsciente del hombre, buscando los tesoros espirituales que se le han restringido, luchando por ignorar el consciente que se revela y busca el razonamiento a lo irracional.

En el año de 1917 el escritor Guillermo Apollinaire utiliza por vez primera el término de Surrealismo¹⁴ en su presentación teatral *Les Mamelles de Tiresias*, siendo descritas como las innovaciones artísticas que se presentaron durante la exhibición. Tiempo después Breton y Soupault lo retoman para darle nombre a su nuevo movimiento literario inspirado en el Marqués de Sade, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, el mencionado Apollinaire, El Conde de Lautréamont y Lewis Carroll, escritores determinantes que en su época ya manejaban temáticas llenas de gran imaginación transgresora de la realidad: »Rimbaud no hizo más que expresar con sorprendente vigor un trastorno que millares de generaciones no habían podido sin duda evitar... En muy raros intervalos, antes de llegar a él habíamos creído sorprender en el lamento de un sabio, la defensa de un criminal, o el extravío de un filósofo, la conciencia de esta terrible dualidad que es la llaga maravillosa sobre la cual puso el dedo«¹⁵

El *Primer Manifiesto Surrealista* es concebido bajo una notoria influencia de las teorías freudianas, trabajado sin autocritica y rechazando cualquier tipo de alteración. En este primer manifiesto se menciona que el pensamiento rebuscado es una desgracia para el hombre, porque lo llena de errores y limitaciones, y por lo tanto aconseja el no-conformismo, comunicándose con lo irracional e ilógico acercándose a la imaginación por medio de la escritura libre.

¹⁴ Esta es la forma como se conoce en español, ya que en el idioma francés »sur-réalisme« equivale su traducción a superrealismo.

¹⁵ DUPLESSIS, Ivonne: *El Surrealismo*, Barcelona, Oikos-tau, 1972, p. 7.

Los sueños en el surrealismo



Breton define al Surrealismo, en este Primer Manifiesto, de la siguiente manera:

»Surrealismo, s.m. automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral«¹⁶.

El automatismo se considera como la principal aportación surrealista en ese momento y marca el camino que guía a enfrentar la ideología con lo «maravilloso», o sea, ese contacto por medio del monólogo interior que se abre camino entre las vías del razonamiento, la imaginación y el lenguaje; teniendo por resultado una libertad de expresión semejante al que sucede en la infancia, en la locura, en estados alucinatorios y por supuesto en el sueño, rompiendo con el servicio mental y dando libertad al inconsciente que escapa de las reglas que nos esclavizan.

Las teorías de Sigmund Freud¹⁷ contribuyen enormemente en el trabajo intelectual de este movimiento, que no sólo trasciende como una tendencia artística sino como una forma de vivir. «El Surrealismo a nadie pertenece ha sido de todos desde el principio de la humanidad. No hay imagen real de nada. Y menos una imagen surreal del Surrealismo... El Surrealismo es anterior a su nacimiento y posterior a su muerte»¹⁸.

En el Surrealismo se hospeda una realidad más efectiva e interesante que nuestra vida cotidiana, aburrida y rutinaria que no aporta nada; es un encuentro a una verdadera realidad sin obstáculos impuestos por la sociedad, la moral y la religión, que obliga a no satisfacer los instintos ocultos o disfrazados del inconsciente, por temor a romper lo establecido.

¹⁶ BRETON, André: Antología 1913-1966, México, Siglo Veintiuno 1994, p.49.

¹⁷ A Sigmund Freud se debe los primeros escritos del inconsciente y de la trascendencia que las experiencias infantiles tienen en la conducta y en la vida emocional adulta, la que a su vez es reflejada en los sueños en la vida diurna. Grupo Editorial Océano, Enciclopedia Autodidáctica Océano, Barcelona 1987, p. 504.

¹⁸ CARDOZA Y ARAGON, Luis: Op. cit; p.17

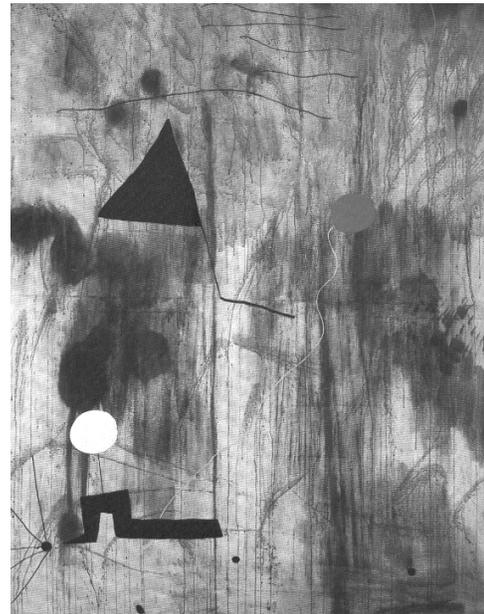
Los sueños en el surrealismo



En el Surrealismo se mantiene una lucha constante por concluir con la realidad de una actualidad permitiendo gritar, revelar y escuchar en la mente ese Yo escondido que les guiará en su futuro. »El Surrealismo no permite a los que se dan a él abandonarlo cuando les place. Todo inclina a creer que actúa sobre el espíritu a la manera de los estupeficientes; como ellos, crea cierto estado de necesidad y puede empujar al hombre a terribles rebeliones«¹⁹.

El Surrealismo une al consciente y al inconsciente abandonando su antagonismo, dando por resultado enfrentamientos entre la razón y las pasiones que tienen que luchar para librarse de la represión del deseo, las necesidades e impulsos. Al perder la razón se encuentra la libertad en la poesía y el sueño: «El Surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación ignoradas en esos momentos, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento»²⁰.

Se consideraba que el secreto de toda creación como parte del estado de sueño, era su gran valor y contenido poético en un mundo oculto y lleno de simbolismos, donde se evaden obligaciones que preocupan al pensamiento vigilante y se le devuelve la inocencia y gran virtud de crear. (Fig. 11).



11. JOAN MIRO: El nacimiento del mundo, óleo/tela
251 x 200 cm. 1925.

¹⁹ DUPLESSI Ivonne: Op. cit; p. 33

²⁰ BRETON, André: Op. cit; p.53.

Los sueños en el surrealismo



El movimiento condena la actitud estética clásica, no se apoya en el Arte por el Arte porque su Arte sólo era el medio para un fin surreal; el Arte es llevado a una inutilidad llena de nihilismo intelectual dentro de un grupo que busca una nueva realidad.²¹ Sus mejores textos oníricos fueron realizados sin ambición alguna pero sí con grandes innovaciones.

En 1924, se concluye la publicación de la revista *Litterature* y se da paso a editar *La Revolución Surrealista* dirigida por Pierre Naville y Benjamín Péret bajo la supervisión de Breton, revista experimental que continúa narrando sueños, escritos automáticos y encuestas de Breton, Chirico, entre otros.



12. ANDRÉ MASSON: *Bison on the Brink of a Chasm*. tinta y pincel /papel, 79x57.6 cm, 1944.

En *El Primer Manifiesto Surrealista* no se le da lugar a la pintura, debido a que en los inicios del movimiento sólo tenía intereses literarios. Es hasta el momento en que Breton escribe *El Surrealismo y la Pintura* en 1925 en el que los pintores se integran. En este escrito se marcaban dos caminos a seguir para los pintores: El automatismo y La fijación de imágenes en los sueños. El pintor André Masson fue el máximo representante de dibujos automáticos (Fig. 12).

Las propuestas dictadas por *El Surrealismo y la Pintura* eran atrapar imágenes de los sueños hipnóticos –educando a la memoria para lograrlo–, renunciando al placer de la superficie que se pintó y entregarse al goce que revelaba la imagen. Un mundo latente lleno de imágenes de carácter onírico como resultado de la posibilidad de atraer poemas del subconsciente (Ver Fig. 13).

²¹ Las últimas corrientes de Arte son resultado del impulso dadaísta, heredando su nihilismo, irreverencia y considerando el arte como idea y concepto.

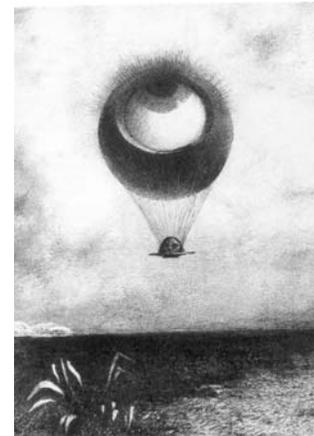
Los sueños en el surrealismo



13 MAX ERNST: El elefante celebes. Óleo/tela
129.8x110.4 cm. 1921.

La ideología Bretoniana afirmaba que en cuanto la realidad fuera más lejana, al tener acercamiento, la imagen tendría más fuerza y sería más emotiva «La imagen es una creación pura, no nace de una comparación sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas»²²

En la pintura al igual que en otras actividades se toman como fuente de inspiración las imágenes oníricas, temática que años atrás ya había sido explotada por pintores como Bosch, Redon, Goya y Chirico, que trabajaron con lo irreal y fantástico de su imaginación (Ver Fig. 14).



14. ODILON REDON: El ojo como un globo extraño
monta sobre el infinito, carbón /papel, 1882.

²² CARDOZA Y ARAGON, Luis: Op. cit; p. 12

Los sueños en el surrealismo



La pintura onírica era definida como la imagen que se realizaba de forma consciente pero plasmada con imágenes surreales, que en ocasiones eran plasmadas con ayuda de connotaciones freudianas o imágenes irracionales provenientes de los sueños, donde los objetos comunes representan signos llenos de significados y mutaciones, buscando así que el soñador-creador y sus espectadores ingresen juntos a un mundo maravilloso.

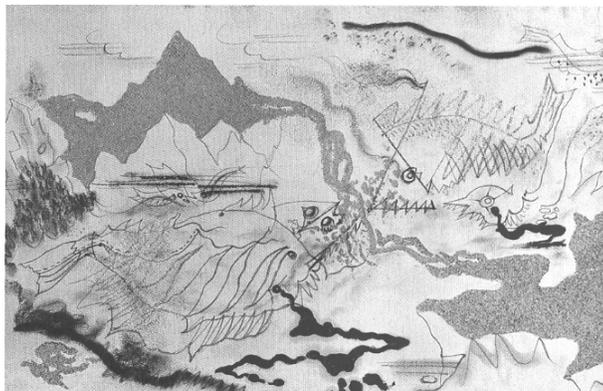


15. GIORGIO DE CHIRICO: Las delicias del poeta,
Óleo/tela, 76 x 60 cm. 1914.

Aunque como hemos dicho, en el movimiento Surrealista Freud fue la principal base teórica con sus investigaciones del inconsciente, la forma de interpretación en la plástica la proyecta Giorgio de Chirico, con sus representaciones metafísicas de 1910-1920, donde refleja un mundo absolutamente onírico (Ver Fig. 15).

Dentro de las propuestas de pintura se encuentran «Pinturas hechas a mano» (Fig. 16) donde se seguían específicamente las técnicas determinadas en *El Primer Manifiesto*. Breton rechazaba como propuesta la pintura abstracta, por considerarla una técnica que no era reproducida de forma psíquica por el emisor, tomando la determinación de expulsar a miembros del grupo que no se entregaran completamente a las reglas, diciendo que expulsaba a los que dejaban de merecer la libertad.

Los sueños en el surrealismo



16. ANDRE MASSON: Batalla de peces. Arena, yeso, óleo, lápiz y carbón, 36.2 x 73 cm. 1926

Como pintor Surrealista el principal medio para crear era el dibujo y la pintura automática, siendo poco suficiente –para algunos–, por sus limitaciones y llevándolos a experimentar con diferentes materiales que mezclaban sobre superficies no comunes descubriendo técnicas donde el principal protagonista era el azar²³. Entre estas técnicas se encuentran el frotage, el grattage y la delcalcemonia que sólo tenían como fin negarse a su propia creatividad.

Max Ernest comenta de esta forma sus descubrimientos de frotage (Fig. 17): «Comencé a experimentar con sorpresa y a examinar [...] todas las distintas materias que entraban en mi campo visual: las hojas y sus nervios; los bordes deshilachados de un trozo de arpillera; las pinceladas de una pintura «Moderna» el hilo del carrete desenrollado, etcétera. Entonces se revelaron a mis ojos cabezas humanas, animales, una batalla que termina con un beso [...]»²⁴

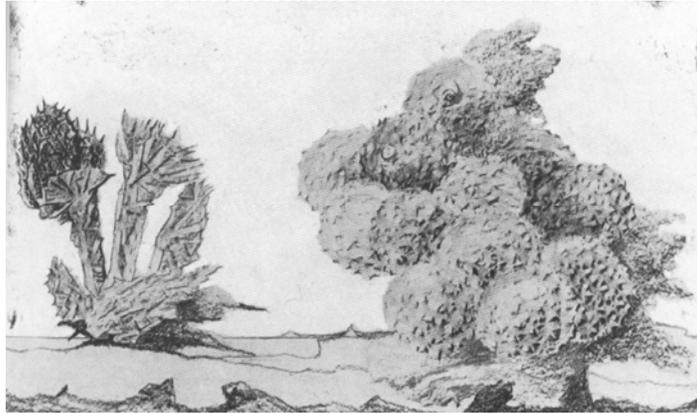
También, en el surrealismo, se apoya la idea de que al crear toda acción se tenía un fin y que por medio del azar se transportaba el deseo, hasta encontrar su realización en la casualidad «Encuentro de una casualidad externa y una finalidad interna»²⁵.

²³ En estas técnicas pictóricas el azar actúa como el deseo de una acción, buscando el objeto para su realización.

²⁴ BRIONY Fer: Realismo, Racionalismo, Surrealismo, Madrid, Akal, 1999, p. 57

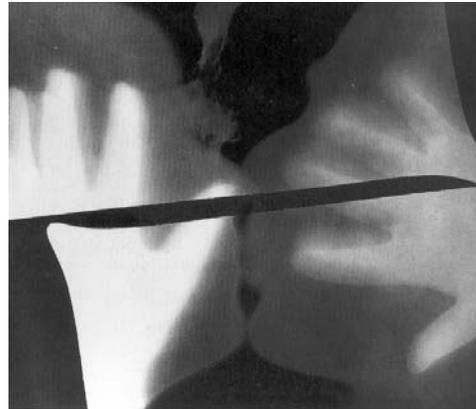
²⁵ DUPLESSIS Ivonne : Op. cit; p. 99

Los sueños en el surrealismo



17. MAX ERNST: Historia natural : El despegue del castaño, Frotagge, lápiz y gouache/papel, 26 x 43 cm. 1925.

En esta búsqueda por el encuentro con el azar, existen grandes aportaciones de Man Ray²⁶ en la técnica de la fotografía (Ver Fig. 18). Este gran fotógrafo aporta toda su creatividad liberándose de la realidad y encontrando el principio del placer, desatando la imaginación de la misma forma como sucede en los collage de Max Ernst o en el juego del cadáver exquisito.



18. MAN RAY: Rayograma, Impresión plata/gelatina, 23.8 x 17.7 cm. 1922

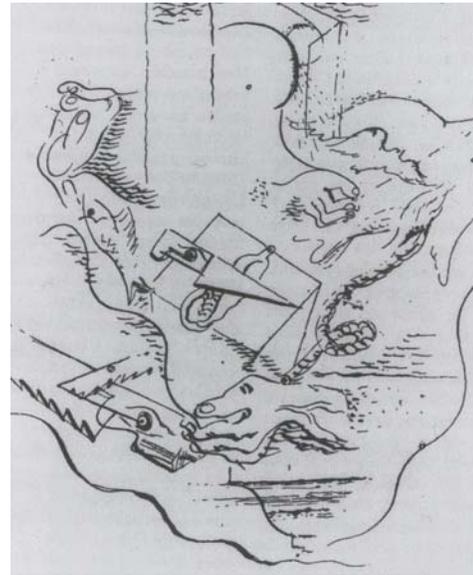
²⁶ Entre sus obras destacan las famosas radiografías de objetos, que rompían con las representaciones de copiar fielmente la realidad y acercarse a la pintura.



1.2.3 TÉCNICAS SURREALISTAS

Las técnicas surrealistas más importantes son el automatismo, lo maravilloso, la locura, el amor y el sueño, y su misión era rechazar lo ya establecido en la cultura occidental, proclamando que todo hombre es dueño de su libertad.

- ❖ EL AUTOMATISMO: Como su nombre lo indica es elaborado de forma automática y lo más rápido posible en escritos y dibujos, evitando que el consciente tenga oportunidad de intervenir y poder lograr un monólogo del pensamiento hablado. Es la primera técnica que tuvo contacto con lo surreal, en donde el inconsciente se comunica de forma espontánea provocando en ocasiones incoherencias, con temas libres recurriendo a menudo a metáforas del propias del autor. (Ver Fig. 20).



20. ANDRE MASSON: Dibujo automático, 1924

Los sueños en el surrealismo



- ❖ **LO MARAVILLOSO:** Consiste en dejar la imaginación en plena libertad sin ataduras ni miedo a la crítica del inconsciente. Esta técnica podría ser confundida con cualquier elemento de la vida cotidiana y podría ser desapercibida; lo maravilloso puede ir más allá de la ficción y se auxilia de muchos elementos para lograr su misión de ser parte del azar (Fig. 21). Ya lo decía Breton « Lo maravilloso es siempre bello, cualquier clase de maravilloso es bello, y aún lo maravilloso es lo único bello que hay». ²⁷



21. MAX ERNST: La mujer de 100 cabezas/ la mujer sin cabeza, collage, 1929.

- ❖ **LA LOCURA:** Al despertar y recordar nuestros sueños, los criticamos como inconexos, locos e incoherentes, sin dar la oportunidad –como decía Breton–, de conocer nuestro interior y acercarnos al mundo surreal donde se encuentran los enfermos mentales, en quienes la imaginación es protagonista total de su mundo y se es feliz ante todas las incoherencias, sin poseer el juicio que le permita juzgar sus actitudes (Fig. 22).

²⁷ BRETON, André : Op. cit ; p. 44

Los sueños en el surrealismo



22. RENE MAGRITTE: Los cómplices del mago, 1927.

El artista al tener acercamiento a este tipo de alucinaciones amplía el conocimiento hacia otro tipo de técnicas, alejándose de las limitaciones que nos da la realidad. Los Surrealistas realizaban acciones donde simulaban locura y posteriormente regresaban a la normalidad. Al contactar con este camino se abre paso a una dualidad surreal en donde se ubica a la realidad dentro de lo irreal. Un ejemplo de la locura es el libro *L'Immaculée Conception* escrito por Bretón y Paul Eluard (Gran poeta surrealista) escrito en donde se prefabrican delirios y demencias. «Solamente en la proximidad de lo fantástico es donde la razón humana pierde el dominio; es el lugar donde existen todas las posibilidades de traducir la emoción más profunda del ser»²⁸.

- ❖ EL HUMOR: Es representado por un desinterés por la realidad cotidiana, usando como recurso la burla y la rebeldía por lo establecido, una rebeldía que es considerada creadora e innovadora, rebeldía que percibe al mundo desde una perspectiva poco común, alejándose de acciones ordinarias, siendo atrevidos e inesperados, acompañado todo de la risa, la hostilidad y en ocasiones la sátira. Es creado por un punto de vista espontáneo donde se mezcla la realidad y lo fantástico; el humor no es sólo una burla a la realidad, sino un nuevo espacio que los surrealistas representaron en sus pinturas, abriendo nuevas opciones de estética pero sobre todo alcanzando su libertad «El humor nos introduce en el universo de la imaginación»²⁹.

²⁸ DUPLESSIS, Ivonne : Op. cit; p. 30

²⁹ Ibid, p. 28.



23. SALVADOR DALÍ: El juego lúgubre, óleo collage / madera,
44 x 30 cm, 1929.

- ❖ EL SUEÑO: Surge de la necesidad de refugiarse en una nueva realidad del Arte explorando en lugares nunca antes explorados. En esta técnica el espíritu se separa del cuerpo y se transporta a un mundo de fantasías, donde ubica una nueva realidad y abandona lo estipulado. El inconsciente se presta sin interés alguno extrayendo nuestros deseos reprimidos insatisfechos, tomando el camino hacia la libertad total (Ver Fig. 23). Es la técnica más explotada y creativa en la historia del Surrealismo; de hecho mi investigación teórica estará basada en ella para realizar un libro alternativo.



1.2.4 EL MARXISMO EN EL SURREALISMO

Las limitaciones que traía consigo el automatismo provocan una crisis de conciencia intelectual, distrayendo el pensamiento de los miembros surrealistas hacia intereses con otro tipo de ideologías, como la cultura oriental, el Dalai-Lama y el Budismo. De cualquier forma, esta atracción de Breton por otras culturas fue esporádica. Después de leer el libro de Trotski –en el que se basó en Lenin–, se abrió un nuevo camino de opciones en su misión, modificando teorías ya establecidas en el movimiento y adoptando conceptos marxistas.

La teoría marxista reaccionaba en contra de la filosofía idealista y dual que estaba a favor de la clase burguesa y conduce a los surrealistas hacia un método de pensamiento y acción. Al ser compartidas por los Surrealistas, dichas ideas los llevan a tomar partido por la lucha comunista, integrándose en 1925 al comunismo ruso al que designarían «Como el más maravilloso agente de sustitución del mundo por otro que ha habido»³⁰, Decisión que crea nuevos fundamentos que servirán para justificar cómo podría la surrealidad ser la realidad.

Breton al inicio del movimiento transmite un idealismo subjetivo que se opone totalmente al materialismo de Marx, pero la falta de semejanza, en un inicio, lo obligó a modificar la eterna dualidad entre materia y espíritu. Luis Aragón, Benjamín Péret y Breton mismo, deslumbrados por el sentido humanista que les transmitía el Marxismo buscan un cambio interior en el sentido de la razón. Breton ante cuestionamientos por su cambio de ideología afirma «Todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Ahora bien, sería vano buscarle a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar dicho punto»³¹.

³⁰ BRETON, André: Op. cit; p. 20

³¹ RAYMOND, Marcel: De Baudelaire al Surrealismo, México, Fondo de la Cultura Económica, 1960, p. 250.

Los sueños en el surrealismo



André Breton declaraba que el hombre es un poder en crecimiento que no puede conformarse con satisfacer lo material, que los problemas en las técnicas surrealistas como es el sueño, el amor o lo maravilloso, se podían plantear al marxismo como cualquier otro tema, encontrando la oposición entre lo real y lo surreal, respaldadas en teorías de Marx y Engels.

Este cambio en la ideología surrealista no afecta en la producción plástica: Los sueños continúan en la cima de la inspiración surrealista como fuente de imágenes poéticas del subconsciente (Fig. 24). Pero el entusiasmo inicial no era ya tan espectacular. Por el contrario, se iba transformando en un vicio que causaba problemas dentro del grupo haciéndolos sentirse usados como simples transmisores del inconsciente y sus imágenes: Su papel de creadores del arte quedaba desplazado. Jean Arp decía: «Yo no soy el que concibe»

En 1929 el automatismo pictórico llega a su fin heredando una gran producción plástica y demostrando porqué varios de los artistas de este movimiento son grandes representantes del arte en el siglo XX.

En su búsqueda intelectual y revolucionaria, Breton invita a compañeros intelectuales a una conciencia de lucha, creando *La Revolución Surrealista* y un año después *El Surrealismo al Servicio de la Revolución* considerada como la mejor revista formada en el Surrealismo.



24. SALVADOR DALÍ: El gran masturbador. Óleo/tela, 110 x 150.5 cm. 1929.

Los sueños en el surrealismo



Breton no adopta totalmente los conceptos del materialismo dialéctico y conserva cierta autonomía en la búsqueda poética protegiendo la libertad de su espíritu, respaldado por el amor como fuente de inspiración para sus escritos, y, como opción contra la desesperación del humor negro que ayudaba a reponerse de las decepciones de la vida.

En 1930 es editado *El Segundo Manifiesto Surrealista* donde Breton declara su posición marxista, su seguimiento a los nuevos estudios del inconsciente y su búsqueda de lo espontáneo e irracional. En este escrito se declara lo que está muerto y lo que sigue con vida en el movimiento asignando los derechos y deberes de los miembros del grupo. En esta época de renovación se le da gran importancia al desarrollo del objeto, por lo que algunos afirman que los Surrealistas son los padres del objeto artístico.³² En Europa el objeto artístico tenía gran éxito.

Giacometti realiza magníficas construcciones con diferentes materiales; Dalí emplea objetos dándoles un uso simbólico; mientras Breton trabaja en poemas-objetos y en América Duchamp escandaliza al espectador desconceptualizando al objeto.³³

Breton asigna dos tipos de objetos Surrealistas:

- ❖ Los interpretados, que consisten en ser objetos vistos por primera vez en sueños y posteriormente creados sin ninguna utilidad (Fig. 25).
- ❖ Los encontrados-naturales, que son objetos manufacturados con un mínimo funcionamiento mecánico y que son elevados por el artista a objetos artísticos (Ver Fig. 26).

³² Ma. Rosa Palazón en su libro de Reflexiones sobre estética a partir de André Breton, lo menciona de esa forma.

³³ Es posible que el desarrollo del libro alternativo en el Surrealismo, se origine por el interés por el arte-objeto, ya que hubo grandes aportaciones en este campo.

Los sueños en el surrealismo



25. ROUL UBAC: Fotografía de maniquí con jaula de pájaro, realizado por Masson, 1937.



26. SALVADOR DALI: Teléfono-langosta, objeto surrealista en técnica mixta, 15 x 17 x 30 cm. 1937.

Al sentirse limitado en su revolución política-poética, Breton rompe con el partido comunista en 1935, ruptura que no afecta al movimiento Surrealista ya que seguía dando de qué hablar y se extendía por toda Europa: Conferencias y exposiciones con un rotundo éxito; expansión por América y nuevas dimensiones con la Exposición Internacional del Surrealismo en New York, sólo son algunas de las acciones que beneficiaron al movimiento.

Es hacia 1946 que se observa la decadencia de la ideología del movimiento Surrealista: El lucro desequilibra y deja ver un severo estancamiento que se refleja en la disminución de imaginación creativa, provocando conformismo en temáticas de ocultismo y magia.³⁴ (Fig.27), olvidando el espíritu que había establecido su creador.



27. REMEDIOS VARO: Fragmento de la obra Nacer de nuevo, 1960.

³⁴ Esto no indica que estemos hablando de artistas carentes de creatividad, técnica e importancia, sino que no se encontraban dentro de los lineamientos que marcaba André Breton.



1.3 LOS SUEÑOS

1.3.1 FREUD Y LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS

En la antigüedad se creía que los sueños se relacionaban con un mundo mágico que tenía contacto con seres mitológicos y en ocasiones sobrenaturales, mismos que proporcionaban revelaciones del futuro mucho antes de que se manifestaran y en ocasiones conocimientos únicos como en los sueños proféticos.

Tiempo después se descubrió que son una manifestación de la vida psíquica en un estado de inercia e inactividad –considerada como estado de reposo–, que da como resultado el sueño. También son considerados una reacción ante un estímulo perturbador de dicho reposo en que la sensibilidad descansa y se pierde la noción del mundo exterior, proporcionando recuerdos imprecisos que están asociados con pensamientos, problemas, represiones y advertencias originadas por un deseo inconsciente. Los sueños ocupan la tercera parte de nuestra vida teniendo como función restaurar mientras se duerme, manteniendo el resto de nuestros sentidos sensibilizados y algunos órganos sensoriales abiertos.

Freud, el llamado «Padre del psicoanálisis» fue el primero que apega su psicología a comprender las acciones humanas, abriendo caminos prácticos en la Investigación psicológica. Sus descubrimientos han demostrado que la imaginación recobra territorio al percibir al hombre tal como es, dejando sus deseos al descubierto situándolos en la noción de la realidad inconsciente para poder analizarlos de forma científica. El sueño toma como fuente los detalles de sucesos inmediatos y recuerdos de la niñez que en vigilia se mantienen olvidados.

Los sueños en el surrealismo



El psicoanálisis en la búsqueda de lo oculto del inconsciente conduce a introducirse en el mundo de los sueños guardando relación con los procesos oníricos³⁵. El hemisferio derecho de nuestro cerebro es el encargado de que durante el sueño exista el lenguaje de los símbolos; el hombre produce símbolos inconscientes en forma de sueños que se presentan como pensamientos irracionales con imágenes simbólicas.

Investigaciones de Freud revelan cómo una satisfacción alucinatoria de un deseo -como es el caso de las insatisfacciones en el transcurso del día-, provocan represiones en nuestro interior, impulsándonos a escapar a un mundo creado por nosotros mismos, donde podemos realizar esos deseos compensando nuestra realidad. Pero esto puede resultar peligroso cuando se alterna el mundo fantástico con la realidad: el individuo puede quedar atrapado en el mundo surreal apartado de su realidad.

El sueño está formado por material que se reserva de las experiencias vividas y posteriormente es recordado en el sueño donde se instalan los recuerdos que la persona no recuerda en su estado de vigilia. Se caracterizan comúnmente por carecer de sentido y resultan absurdos al ser recuperados por la memoria, pero al ser analizados existen ideas latentes que se integran con facilidad a la vida cotidiana, identificando deseos que al formar parte de las imágenes soñadas quedan representadas como símbolos personalizados (Ver Fig. 28).

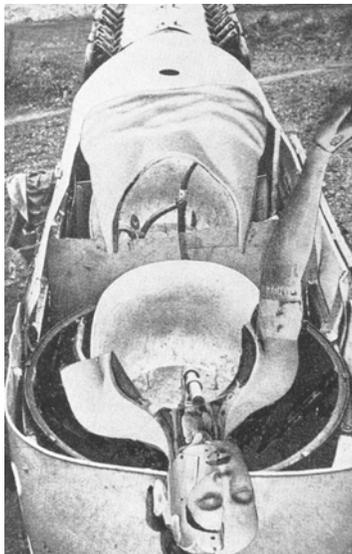
Las ideas oníricas descabelladas despiertan los mecanismos de la censura que juzga a los sueños por pretender realizar sus deseos, creando símbolos que transforman la idea primordial (la conciencia se presenta en los sueños de la misma forma que la vigilia). La memoria de los sueños es deficiente y solo contribuye a la integración de nuevo material de la memoria.

³⁵ La acción que realiza el sueño al distorsionar y reducir su contenido dando hechos contradictorios y confusos es denominada por Freud como «trabajo onírico», el cual es mostrado como un estado intermedio entre el reposo y la vigilia.

Los sueños en el surrealismo



Las principales instancias represoras de nuestros instintos y sueños son la moral y la sociedad quienes censuran si se sobrepasan los niveles establecidos. Este estado de cosas provoca que el inconsciente se refugie en los deseos reprimidos. La censura puede ser tan fuerte que puede evitar que el deseo sea directo y tenga que manifestarse por medio de un símbolo provocando un fenómeno onírico que presenta su propia censura y la manifiesta por medio de lagunas o con la deformación del sueño.



28. MAX ERNST: La anatomía como novia,
11 x 8 cm. 1921.

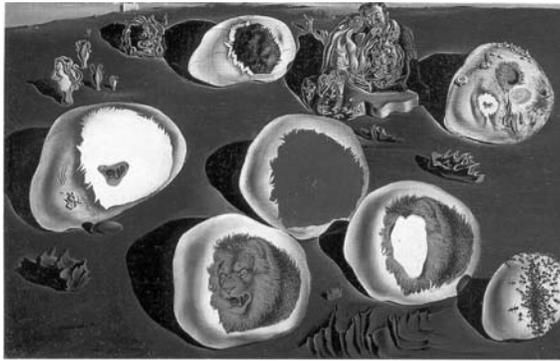
Todos nos soñamos siendo parte de lo surreal y actuando sin reserva, realizando actividades que en vigilia no nos atrevemos a llevar a cabo por ser de un carácter diferente a lo establecido. La memoria no retiene con facilidad los sueños: al despertar se olvidan debido a la censura y sólo se recuerdan dependiendo de la resistencia que se tenga o la importancia que se les dé durante el día. En ocasiones la memoria sólo edita cortes presentándolos como una serie de sueños y deformados sin que tengan que ver con el sueño original, perdiendo imágenes oníricas débiles e incompletando la idea latente, logrando recrearlos sólo si se despierta durante el sueño. En otras, se eligen sólo ciertos fragmentos donde se puede lograr dar el seguimiento del mismo sueño en diferentes momentos. »El producto onírico se desprende del suelo de nuestra vida anímica y flota en el espacio psíquico como una nube que el hálito de la vida despierta y desvanece«³⁶

³⁶ FREUD, Sigmund: Obras completas, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 375

Los sueños en el surrealismo



Seguendo con Freud, el pensador consideraba a los sueños como una realización de deseos (Ver Fig. 29), un lugar donde la energía psíquica de las represiones se almacena durante el día y se deja al descubierto en los sueños. Un sueño a primera vista no se considera como un deseo del durmiente; es después de un análisis, que recreando nuestras fantasías y deseos con un significado real se da su interpretación –siempre bajo un riguroso procedimiento científico– procedimiento y resultado que no debiera implicar ningún prejuicio de nuestra parte.



29. SALVADOR DALÍ: Las acomodaciones del deseo, óleo y collage / madera, 22 x 35 cm. 1929.

Este deseo es causado por diferentes factores según menciona Freud:

- ❖ El deseo puede ser manifestado en el transcurso del día sin concluir por causas que no están a su alcance, deseos que serán reflejados por la noche y buscarán concluirse en el sueño.
- ❖ Los deseos surgidos en el transcurso del día, no aceptados y censurados por el individuo y no se logran manifestar, anulando el placer y resultando un deseo reprimido que perdura por algún tiempo angustiantes.
- ❖ Los deseos que no mantienen relación con la vigilia pero surgen durante la noche, a causa de algún factor reprimido.
- ❖ Los deseos ocasionados por impulsos o necesidades en la vida diurna y que para lograr su objetivo han de seleccionar los elementos necesarios sin resistirse a lo prohibido.

Los sueños en el surrealismo



Es decir, partimos del deseo como la fuente onírica que nos sirve como base para clasificar algunos tipos de sueños:

- ❖ Los sueños con estímulo sensorial externo: Llegan a nosotros durante el reposo y se forman de situaciones o sonidos que en la vida diurna se van presentando, y provocan, de esta forma, la introducción de esas situaciones en el sueño.
- ❖ Los sueños con estímulo sensorial interno: En los cuales no se depende de circunstancias exteriores y se hallan a la disposición del esclarecimiento del sueño cuando se requiera.
- ❖ Los sueños con estímulo somático: Se presentan por ciertas perturbaciones importantes de los órganos internos, reflejando esta acción en el contenido del sueño.
- ❖ Los sueños con fuente de estímulos psíquicos: Se sueña con aquello que se ocupa en el día y lo que interesa en la vigilia; esta fuente pasa a estado de reposo, constituyendo a más de un enlace psíquico entre el sueño y la vigilia y formando una fuente onírica.

Los sueños poco elaborados son parecidos a los sueños infantiles ya que se perturba el reposo reconociendo fácilmente el deseo ordinario, siendo admitido y teniendo como única misión convertirlo en realidad.

Entre los sueños que Freud considera más comunes están: La vergüenza al desnudarse; los de condensación al darle otro sentido no común a objetos y palabras; y el sueño de desplazamiento, que consiste en sacar de su contexto un tema e integrarlo a otro que no tenga ninguna relación.

Así es como apreciamos que el significado de los sueños se encuentra dentro de cada uno de nosotros y forman parte de toda nuestra vida, registrándose en el cerebro y recibiendo el nombre de memoria onírica. Además, confirma que este mundo y el vigilante no están separados: Uno siempre lleva al otro y solamente venciendo la censura de nuestra conciencia, el hombre encontrará una libertad plena, sin límites .



1.3.2 EL SUEÑO LIBIDO

La moral en la religión cristiana siempre ha reprimido el deseo sexual –sobre todo en el sexo femenino–, pero en el siglo XVIII y XIX con los escritos del Marqués de Sade y las aportaciones de Freud nace una forma de observar una sexualidad más libre, llevando el tema de la »libido« a la ciencia y llamando la atención sobre ciertos temas eróticos, los cuales antes de sus escritos eran prohibidos y no se les daba interés como tema de investigación.

El preconsciente y el consciente influyen como patrones de nuestro comportamiento y la satisfacción no siempre se efectúa de forma directa, sino que se realiza con una serie de escrúpulos impuestos por la sociedad o reprimiendo las necesidades de los instintos. En el escrito *El Juicio final* Breton menciona: «Corta los árboles si quieres, rompe también las piedras pero ten cuidado, ten cuidado con la luz lívida»³⁷

Freud aconseja satisfacer los placeres para disminuir represiones y así apartar al soñador de sus conceptos morales limitados para desahogo de sus instintos. Señala también, que los sueños utilizan significados escondidos en los objetos comunes y que se relacionan con alusiones a los órganos sexuales.³⁸ Advierte asimismo, acerca del peligro de retornar a la barbarie al entregarse a los instintos. Por eso es necesario encontrar el equilibrio en donde el goce no atente contra nosotros mismos y al restringirse no se perjudique psíquicamente. (Encuestas Surrealistas sobre el suicidio, revelan que una de las causas es la represión social de la libido).

³⁷ PALAZON, Ma. Rosa: Reflexiones sobre Estética a partir de André Breton, México, UNAM, 1986, p. 14

³⁸ Freud relaciona los objetos comunes, con connotaciones eróticas en los sueños. «vela y sombrero con forma de hongo – órganos sexuales de hombre y mujer»



1.4 LOS SUEÑOS Y LA LIBIDO EN LA OBRA SURREALISTA

Desde la antigüedad se ha observado gran parecido entre la vida onírica y las Artes, lugares en donde el artista explota enormemente su creatividad y la amplifica en un movimiento como el Surrealista, encontrando caminos a la libertad. En este movimiento en particular se valora al sueño y al pensamiento como un medio de conocimiento que lleva al terreno del Arte, idea que levanta gran polémica porque años atrás sólo era un movimiento utilizado como auxiliar en las enfermedades mentales.

Tanto el sueño como el arte guardan significados ocultos llenos de sentimientos y creatividad y Breton toma como guía este camino en la búsqueda de la poesía hacia la existencia de una conquista metódica que necesita el hombre. Breton decía que su intención no era definir un estilo en el movimiento surrealista por que para el no existía, proclamando que el espíritu y la libertad en la obra es lo importante; pero lo anterior contradecía su actitud de establecer lineamientos para la creación de la obra artística.

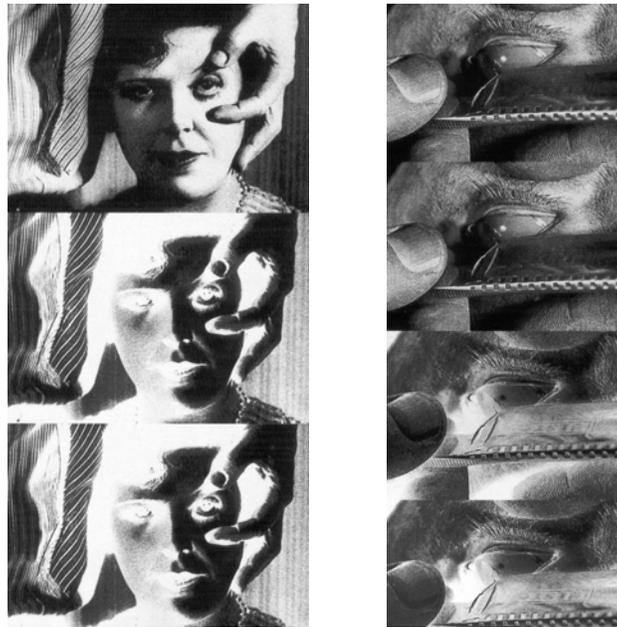
Breton afirmaba que la estética está totalmente ligada a las experiencias de placer y el artista surrealista permitía que el instinto lo guiara, anulando pensamientos planeados prefiriendo seguir la ruta de los sueños, de los deseos y de los impulsos, permitiendo que la imaginación se displayara abiertamente sin una lucha por parte de su consciente.

En el Surrealismo se pedía trabajar en la educación de la memoria, para no recurrir a representar las imágenes de sus sueños. Auxiliados por consejos de Freud, se anotaban los sueños al despertar no importando el no haberlos entendido en el momento de su aparición, logrando de esta forma atrapar el mensaje de los deseos inconscientes.

Los sueños en el surrealismo



Algunas técnicas surrealistas se veían limitadas con estos procesos al no tener facilidad de un acercamiento onírico, teniendo límites para recrear de una forma concisa. De esta forma sobresale el cine ³⁹ por su facilidad para crear sin limitaciones y alcanzar una gran similitud con los sueños (Ver Fig. 30).



30. LUIS BUÑUEL: Fotogramas de la película *Un perro andaluz*, 1929.

En cambio la pintura era interpretada por medio de imágenes de sueños hipnóticos, a diferencia de la poesía que sólo se basaba en recuerdos de la memoria onírica; mientras que al arte-objeto se le da un valor onírico al tomar una función simbólica, mostrando los deseos escondidos en el inconsciente.

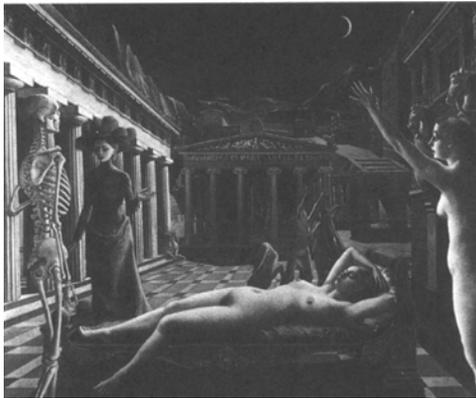
³⁹ La película «Un perro andaluz» señala la primera irrupción deliberada de la poesía en la cinematografía, con escándalo subversivo. La realización de los guiones estuvo a cargo de Salvador Dalí.

Los sueños en el surrealismo



La memoria onírica en el sueño, al igual que el Arte, crea ideas a través de símbolos, elaborando imágenes que contienen significados. Los surrealistas pensaban que la escritura automática y los relatos de sueños eran la mejor opción para que el hombre se displayara no sólo con la intención de crear arte, sino de aclarar lo oculto del subconsciente siendo el sueño un camino directo. Freud comenta en *Psicoanálisis del Arte*: «El que los poetas no nos ofrezcan todo el apoyo que de ellos esperamos, no ha de debilitar, sin embargo, el interés que nos inspira la forma en que sirven los sueños como medio auxiliar de la creación artística»⁴⁰.

En 1922, burlándose en *El Manifiesto del Surrealismo* de la pintura realista, Breton declara que es necesario liberar a la pintura de la representación: «La imitación de la realidad en el Surrealismo resulta muy limitada, es una tontería que se siga pensando que sólo se pueda pintar el mundo exterior, es hora de tomar los modelos de nuestro interior» (Ver Fig. 31)



31. PAUL DELVAUX: La Venus dormida, 1944

El movimiento Surrealista inspirado por la corriente Romántica, hereda la admiración por el amor, expuesto en el preconsciente –consciente –los deseos de su inconsciente y la imaginación–, evitando neurosis ocasionadas por reprimir la libido, situación que es aprovechada en la creación estética de los Surrealistas: «Reduciremos el arte al amor, que es su más simple expresión», (proclama de Breton en *El Manifiesto Surrealista*).

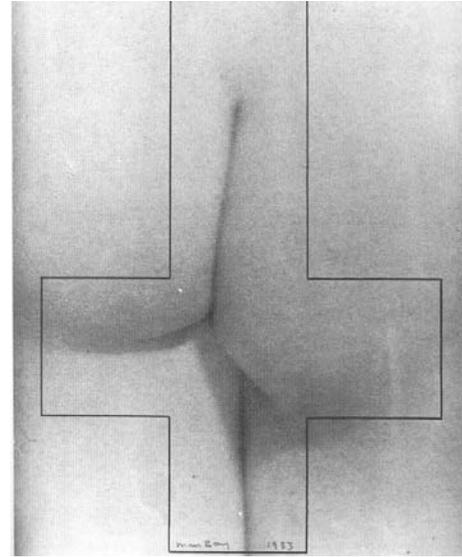
⁴⁰ PALAZON, Ma. Rosa: Op. cit; p. 200

Los sueños en el surrealismo



Como antes mencioné, el instinto sexual siempre ha sido condenado en la sociedad, pero Breton aconseja evitar la censura al erotismo retando al que impidiera su goce. En sus escritos los Surrealistas se refieren a la sexualidad con crudeza, utilizando la libido de forma subversiva invitando al espectador a una entrega de su sexualidad sin perversión alguna, sino simplemente aceptando sus instintos (Ver Fig. 32).

Dentro del movimiento se trata de evitar tabúes que impidieran hablar libremente del mundo sexual incluyendo las perversiones, realizando sondeos basados en Sade y Freud⁴¹ «El erotismo... tiende a liberar al hombre de la tiranía de las prohibiciones y a restaurar la actividad del placer. El Arte prueba de la definitiva sumisión del hombre al principio del placer tiene por finalidad ser un juego, llevarnos a recobrar la infancia, revelarnos al contenido del inconsciente y superar toda coacción»⁴².



32. MAN RAY: Monumento al D.A.F. de Sade, 1933, fotografía

⁴¹ Man Ray en su obra «Monumento al Marques de Sade» enmarca unas nalgas dentro de una cruz invertida y la dedica a uno de los héroes del Surrealismo

⁴² DUROZOI-B, G.: El Surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1974, p.170

Los sueños en el surrealismo



La pintura era trabajada borrando la conciencia de los mensajes como sucede en los sueños. En la escultura el objeto que se buscaba era una belleza que evocara erotismo: «Entrégate al amor loco y prueba su inmensa pujanza, proyectándote siempre; y fíjate que tu libido no esté encarcelada»⁴³

Entre los surrealistas, el objeto es utilizado como fetiche, como un objeto obsesivo usado como sustituto de otros elementos. Pero estas ideas no eran muy aceptadas y comprendidas; lograban cumplir sólo con uno de sus propósitos que era el de escandalizar a la sociedad.



33. SALVADOR DALÍ: El fenómeno del éxtasis, collage, 1933.

El pintor más asociado a la temática del psicoanálisis y al erotismo por su facilidad para explotarlo plenamente es Salvador Dalí quien se había incorporado al movimiento desde 1929. Durante los siguientes años es el pintor más sobresaliente del movimiento, representando sus complejos de forma exuberante; empleando como fuente de sus obras sueños⁴⁴.

⁴³ PALAZON, Ma. Rosa: Op. cit; p. 148.

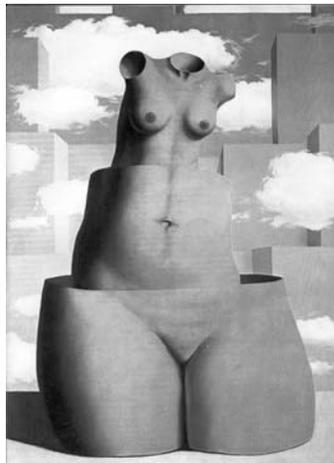
⁴⁴ Salvador Dalí define «La actividad crítico paranoica» como un método espontáneo de conocimientos irracionales fundamentados en objeciones críticas y sistemáticas de interpretaciones delirantes.

Los sueños en el surrealismo



Dalí sugería que se podía reformular el inconsciente con ayuda del entendimiento basándose, como él, en relatos oníricos y en composiciones, yuxtaponiendo imágenes incoherentes y elementos con cierta fobia obsesiva, apoyado en la técnica del collage. Tiempo después en su obra seguía describiendo narraciones de sueños, pero siempre basado en motivos freudianos llenos de libido con cierta culpabilidad. Breton decía que «Con la llegada de Dalí quizá por vez primera las ventanas mentales se han abierto realmente de par en par, por lo que uno puede sentirse deslizándose hacia la trampa del cielo inexplorado».⁴⁵

En la obra del artista surrealista la representación femenina toma un papel muy importante, considerándolo como símbolo del objeto erótico en sueños y fantasías, con un carácter absolutamente sexual y orientado plenamente al deseo (Ver Fig. 32-34). En sus exposiciones se podía apreciar a Eros como tema privilegiado, haciéndole gala a la libido y desbordando el deseo en sus obras. En 1960 Breton con ayuda de Marcel Duchamp organizaron la exposición Internacional del Surrealismo en Nueva York teniendo como tema central al erotismo.



34. RENE MAGRITTE: Manía de grandeza, 1961

⁴⁵ BRIONY, Fer: Op. cit; p.20

Los sueños en el surrealismo



35. RENE MAGRITTE: No veo a la mujer oculta en el bosque, montaje fotográfico alrededor de la obra de Magritte, 1929.

»Breton y sus amigos exaltaron la presencia o aparición de la mujer como si ésta fuera la materialización de un sueño luminoso«⁴⁶. Esta idea se ve claramente en el montaje de fotografías del grupo surrealista alrededor de la obra *No veo a la mujer oculta en el bosque* de René Magritte. En ella dieciséis artistas surrealistas masculinos con los ojos cerrados rodean un desnudo femenino, representación con contenido sexual y connotaciones eróticas (Ver Fig. 35).

⁴⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio: Duchamp el amor y la muerte, incluso, España, Siruela, 1993, p. 222.

⁴⁷ Ibid; p.224.

Otro gran representante del contenido sexual es Hans Bellmer y sus muñecas con posturas inverosímiles sugiriendo un erotismo sádico: »Bellmer encarna muy bien la vertiente sadiana de la poética surrealista, y está más próximo al universo mental de Bataille que el romanticismo poético de Breton«⁴⁷ (Fig. 36).

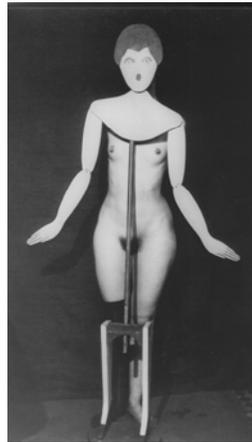


36. Hans Bellmer: Los juegos de la muñeca, 1937



1.5 MAN RAY Y SU FOTOGRAFÍA EROTICA

Las técnicas surrealistas tuvieron un gran rechazo en sus inicios y en la fotografía no fue la excepción. La foto se consideró como un arte que tenía la capacidad de reflejar los sueños y los hacía participar en una realidad trivial con un poco de misterio, aportando una realidad entre lo surrealista y lo real. Entre los fotógrafos surrealistas más sobresalientes están Raoul Ubac, André Kertez y por supuesto Man Ray (Fig. 37).



37. Man Ray: Abrigo - de pie, Fotografía b/n.

Emmanuel Rudnitzky mejor conocido como Man Ray poseedor de gran inteligencia, imaginación y gran amante de la belleza femenina, incursionó en las técnicas de la pintura, la fotografía, la escultura y el cine, manteniéndose siempre al frente de las vanguardias.

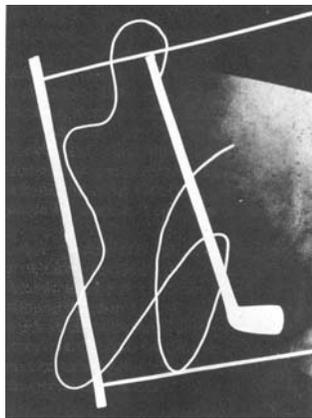
Los sueños en el surrealismo



Man Ray es uno de los fotógrafos más peculiares e importantes tanto del movimiento Dadá como del Surrealismo. Nació en la ciudad de Filadelfia en 1890 y estudió en la escuela de Bellas Artes del Francisco Social Center Nueva York. Sus primeros trabajos en el arte se enfocan en la pintura con tendencia cubista.

En 1915 conoce a Marcel Duchamp y deciden participar juntos en una serie de experimentos fotográficos y de cine, publicando la primera revista Dadá en Nueva York, fundando junto con Francis Picabia el Dadá Neoyorquino.

Su relación con la fotografía se da por accidente al comprar su primera cámara con la idea de reproducir sus pinturas, ya que no encontraba a alguien capaz de reproducirlas a su gusto. Fue hasta 1916 cuando toma con seriedad la fotografía, elaborando imágenes con objetos cotidianos y construyendo imágenes abstractas.



38. MAN RAY: Rayograma, 1920

Sus primeras obras experimentales son los Rayogramas de 1921⁴⁸ (Ver Fig. 38). Pero su inquietud por la experimentación lo lleva a indagar sobre las posibilidades que le ofrece el papel fotosensible, involucrándose en la realización de una serie de investigaciones técnicas para crear nuevas formas creativas de representación.

⁴⁸ Los rayogramas son imágenes abstractas obtenidas con objetos expuestos sobre un papel sensible a la luz y posteriormente revelado.

Los sueños en el surrealismo



Las «Rayografías», eran fotografías sin cámara que se trabajaban por medio de objetos tridimensionales sobre el papel fotográfico expuestas en una fuente luminosa móvil, obteniendo imágenes fotográficas con efectos de relieve, con grandes variaciones: » Los rayos X fascinaron a Man Ray y a Duchamp porque gracias a ellos se podían visualizar algunas especulaciones sobre la transparencia de los cuerpos, propias de la geometría cuatridimensional⁴⁹.

Entre sus investigaciones fotográficas encontramos diferentes técnicas:

- ❖ Granulación: Técnica con textura irregular, que se origina debido a la acentuación de la grana de plata del medio fotosensible.
- ❖ Reproducción en negativo: Proceso invertido a la fotografía clásica que da un aspecto irreal.
- ❖ Distorsión: Técnica donde se modifica la imagen real, por medio de la inclinación de la ampliadora.
- ❖ Proceso con relieve: Efecto que se logra por medio de una diapositiva sobre un negativo desplazado, logrando un efecto tridimensional.
- ❖ Solarización: Consiste en el contorno oscuro que se forma circunscribiendo la imagen expuesta a la luz durante el proceso de su revelado (Fig. 39).



39. MAN RAY: Sin título, solarización, 1927

⁴⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio: Op. cit; p. 161.

Los sueños en el surrealismo



Sus investigaciones lo llevan a formar una amplia producción fotográfica basada en una búsqueda de la belleza entre lo cotidiano, en donde los objetos toman vida como parte del mundo onírico y donde las cosas no son lo que se ven, teniendo la posibilidad de recrear una nueva realidad reflejando una humorística sensibilidad caracterizada por lo irracional y lo incongruente, provocando erotismo y escándalo (Ver Fig. 40, 41).



40. MAN RAY: Tristan Tzara, 1921.



41 .MAN RAY: femme aux longs cheveux, fotografía, 1929.

Desde 1922, Ray toma como temática el desnudo fotográfico trabajado de forma teatral inspirado en grandes personalidades del medio artístico de la época. (Ver Fig. 42). Entre sus publicaciones más atractivas como obra erótica se encuentra el libro «1929» que contiene fotografías llenas de sexualidad y poesías de Louis Aragon y Benjamín Péret



42. Man Ray: Kiki de Mohttparnasse, fotografía, 1922-1926.

Algunos de sus desnudos tienen un toque de metáfora amorosa que data de su antecedente Dadá, como es el caso de *El violín de Ingres* realizado en 1924, que en sentido de broma invita al artista decimonónico a tocar el violín, al cual es aficionado (Fig. 43),»Marcando un erotismo hiperrealista-táctil«⁵⁰



43. MAN RAY: Violín de Ingres, fotografía b/n, 1924

⁵⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio: Op. cit; p. 222

Los sueños en el surrealismo



En el Surrealismo la fotografía no era limitada y Man Ray le da gran importancia al tipo de ángulo de sus tomas, revelando formas llenas de metáforas donde las imágenes se alejan de su contexto. Sus retratos y estudios de desnudos eran una alusión al amor y al erotismo que en ocasiones se llenaba de misterio.

En 1934 Man Ray publica una serie de fotos de Meret Oppenheim en la revista Surrealista *Minotauro*, donde la mujer y la máquina se acoplan de una forma no racional, mostrando una transición donde se resalta lo erótico y se expresa un fetichismo (Ver Fig. 44). En esta fotografía la modelo se encuentra manchada con la grasa de la máquina, velando su rostro con la mano izquierda, poseyendo consigo implicaciones eróticas y reflejando »Un erotismo mecánico-paródico«. ⁵¹



44. Man Ray: [Erotica velada (Meret Oppenheim en la prensa)], Fotografía b/n, 1932.

⁵¹ Ibidem.

Los sueños en el surrealismo

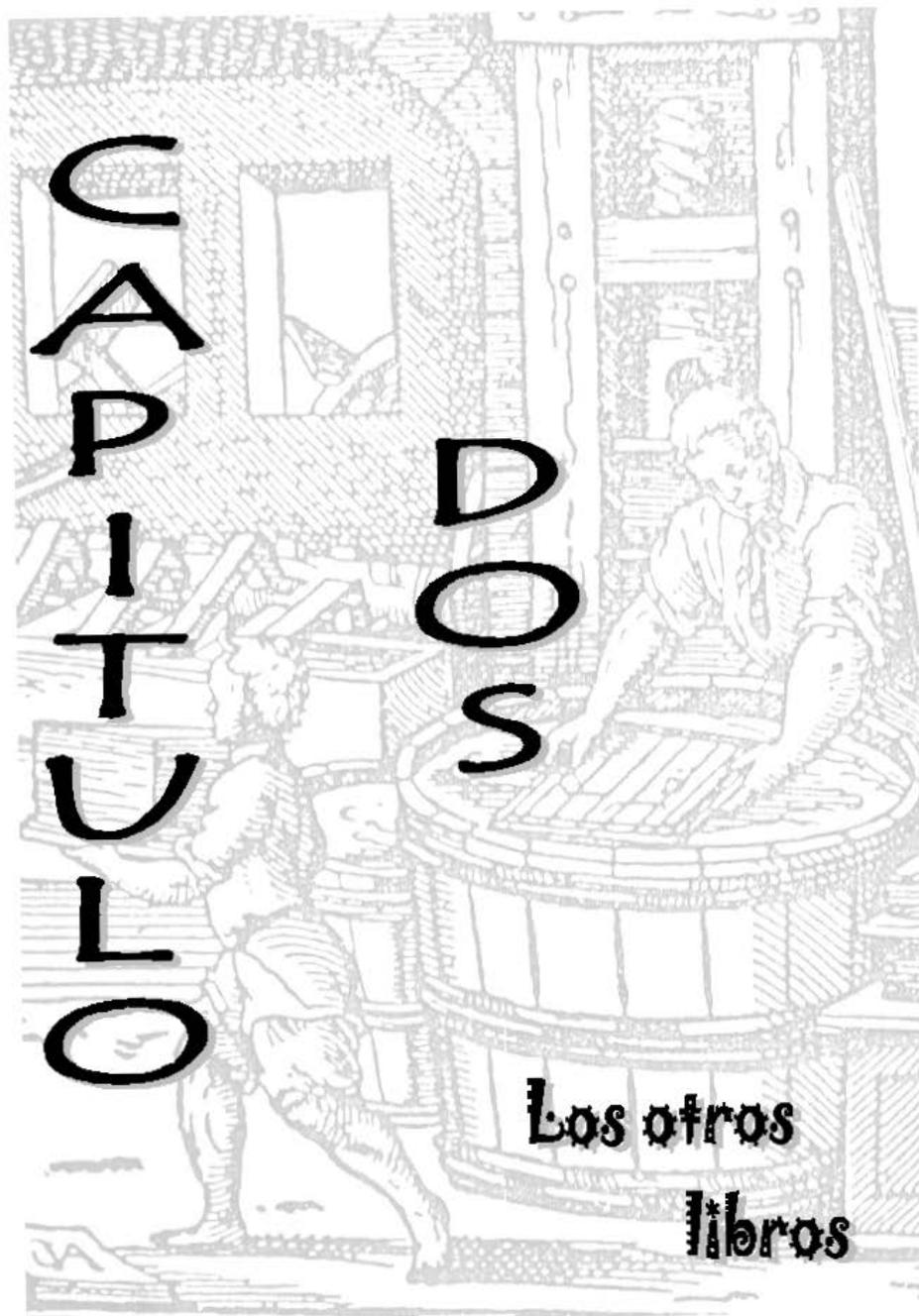


Con esto concluyo que el movimiento Surrealista fue una revolución heredada del Romanticismo y que junto con la ideología de Breton rompieron las reglas ya establecidas creando una crisis en la conciencia intelectual y moral de la época, además de marcar un gran cambio en la historia del Arte y un camino diferente en las técnicas para realizarlo. Este movimiento se conecta al inconsciente introduciendo un mundo de imágenes oníricas con modelos retomados del interior de cada creador, acercándonos lo espontáneo e irracional de un mundo surreal, donde la creatividad del artista se libera de la esclavitud de años atrás, encontrando el placer en la libertad de soñar, vivir y crear.

Así puedo afirmar que la técnica surrealista más importante es el sueño por ser la más cercana a la libertad, ya que rompe con límites sociales y morales impuestos, dejando fluir nuestros deseos ocultos que son parte de nuestra vida en el subconsciente.

Este movimiento no sólo es considerado como una tendencia artística sino como una forma de vivir, aportando a varios de los artistas más importantes dentro del siglo XX que nos acercaron a un mundo onírico y permitieron ver al erotismo y al objeto desde otra perspectiva. Es cierto que en algunos casos hubo artistas de este movimiento que cayeron en la imitación por culpa del psicoanálisis, pero hay que aclarar que la verdadera intención del Surrealismo era que el artista transmitiera en su obra mensajes ocultos de sus deseos y su libido, que se originaran en el inconsciente, teniendo como fin llegar al sistema psíquico del espectador, plasmando ese dualismo entre lo surreal y la realidad.

Para el Surrealismo no ha importado la decadencia de su ideología, ni el fallecimiento de André Breton ni el paso del tiempo. Aún hoy sigue conservando su dinamismo.





CAPITULO II



LOS OTROS LIBROS

*« El libro más hermoso y perfecto del mundo
es un libro con las páginas en blanco,
como un lenguaje más completo es el que queda más allá
de lo que las palabras del hombre pueden decir »*

ULISES CARRION

2.1 BREVE HISTORIA DEL LIBRO

El hombre siempre se ha preocupado por transmitir sus conocimientos y perpetuar sus pensamientos en el transcurso de la historia, buscando plasmarlos sobre diversos medios de soporte en materiales naturales que con el paso de los años se perdieron: Los registros más antiguos que se conservan son elaborados en piedra (Fig. 1).



1. Jeroglífico Egipcio que pertenece al escarabajo de Akenathon realizado en piedra en 1370 a. C.

¹ Página anterior: Fig. 1 Jost Amman, ilustración de un grabado de madera para un libro de oficios, 1568.



Estos registros fueron realizados por medio de la pictografía² transmitiendo al espectador un discurso por medio de figuras sin utilizar palabras. Un claro ejemplo de esta pictografía se puede observar en *La cueva de Lascaux* (Fig. 2) en donde sus paredes fueron utilizadas como soporte para representar una escena de cacería basada en imágenes descriptivas. Los jeroglíficos encontrados en esta cueva son la primera intención de expresarse por medio de símbolos pictóricos, acción que se fue transformando de acuerdo a las necesidades y materiales de cada cultura en el transcurso de los años.



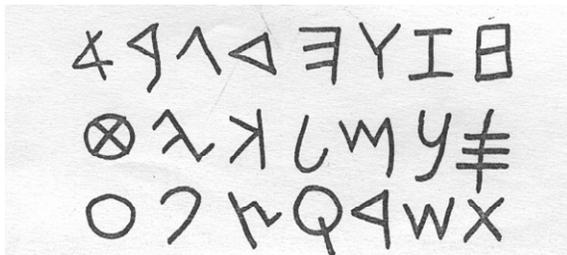
2. Cueva de Lascaux, pintura rupestre

² Se llama pictografía al tipo de escritura empleada en la antigüedad por los Egipcios y que representa las ideas por medio de figuras o símbolos,



3. Primeros pictogramas Egipcios realizados en tablillas de marfil del rey Zet..

Diferentes culturas se interesaron en crear sus propios signos para su intercomunicación (Ver Fig. 3) pero fue hasta la época de los fenicios –para mayor precisión–, que se establece un alfabeto, »Es decir, el conjunto de los signos o letras que expresan los sonidos del lenguaje«³. Este alfabeto contiene características de escritura cuneiforme, que después funcionan como base a la mayoría de los alfabetos del mundo antiguo (Fig.4). Con la invención del alfabeto se recurre a medios para poder conservarlo y fijarlo, experimentando sobre diferentes soportes como madera, hojas de árbol, piedra, y metal.



4. Alfabeto fenicio antiguo aprox. 1500 a. C.

³ IGUINIZ, Juan: El libro, México, Porrúa, 1946, p. 1



La cultura China crea su escritura antes de 1700 a. C., empleando por primera vez la técnica de impresión en madera, utilizando soportes de bronce, concha de tortuga, hueso y tela. El textil más utilizada por los Chinos es la seda, que era recolectada de capullos de gusano donde se escribía con ayuda de pinceles de pelo de camello; pero su soporte más destacado fue el papel, elaborado con hierbas y bambú cortado en tiras, sobre las que se escribía pictografía después de haber sido secadas (Ver Fig. 5).

En Mesopotamia en el siglo VII se crea un lenguaje escrito de forma cuadrangular con temas religiosos. Este lenguaje será utilizados en la decoración de cerámica y libros elaborados en arcilla.

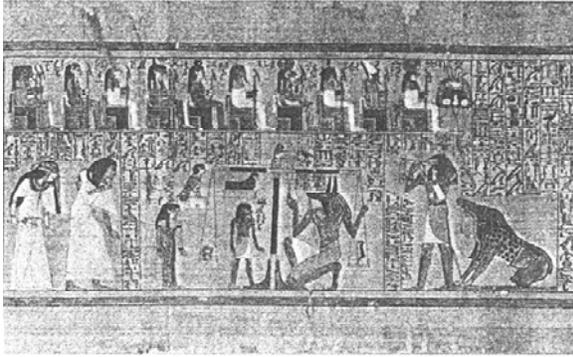


5. Ilustración que pertenece a la serie de un libro de tecnología China publicado en 1637.

La cultura hindú hacía uso de hojas de palmera para sus soportes, mientras Egipto grababa sobre las paredes de sus tumbas o en papiros originarios de la India. Este soporte era extraído del interior del tallo de la planta en forma de película llamada «liber»⁴ y era utilizado para escribir jeroglíficos por una sola de sus caras y enrollado en una varilla de madera o marfil.

⁴ Palabra que posiblemente sea el origen de la palabra libro.

Los otros libros



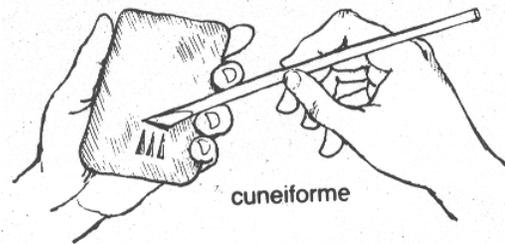
6. Los campos de Paz del papiro de Ani, 1420 a. C.

Durante varios siglos y, a pesar de no tener gran solidez, el papiro fue el soporte más utilizado en la edad media: « Desde la remota antigüedad la producción del papiro parece haber sido realizada como parte de una fabricación en serie»⁵ (Fig. 6)

Los babilonios se las ingeniaban para la elaboración de tablillas hechas de arcilla, trazando pictogramas –con herramientas metálicas– realizados en escritura cuneiforme, elaborando incisiones sobre las tablillas frescas y después cociendo en hornos, dando un aspecto parecido a los ladrillos (Ver Fig. 7,8).



7. Motivo zoomorfo y alfabeto de escritura cuneiforme.



8. Realización de escritura cuneiforme

⁵ DAHL, Svend: Historia del libro, Madrid, Alianza Universidad, 1985, p. 17

Los otros libros



En Roma los soportes eran realizados en cera y pergamino obtenido de pieles curtidas de cabra y ternera empleadas principalmente para realizar los códices. Estos eran decorados por sus dos lados en forma de folios. Es muy probable que el origen de la palabra pergamino provenga en honor a la ciudad de su invención: Pergamo (Fig. 9).



9. Ilustración de grabado en madera de un fabricante de pergaminos que muestra el proceso de preparación del cuero

De los siglos VII al IX el pergamino tuvo una gran escasez obligando a recurrir a la necesidad de ser lavado y frotado en la superficie para usarlo nuevamente, acción que con el tiempo y los cambios del medio ambiente dejaban ver la presencia de la primera escritura. A este tipo de libros se les llamo *Palimpsestos*.

En América, la escritura de los Mayas estaba reservada para los sacerdotes y los grandes señores, manteniendo gran relación con la Arquitectura, la cual era decorada con jeroglíficos. Entre los principales escritos realizados en América encontramos los códices Mayas, elaborados con papel de higuera conocido como *amate*. Esta técnica la heredan los Aztecas, encargando su realización a sabios y pintores llamados *tlacuilo* (Fig.10). Estos códices eran realizados en forma de acordeón, en tiras de 20 o 25 cm. de ancho por 100 cm. de largo aproximadamente.



10. Tlacuilo, Códice Mendocino

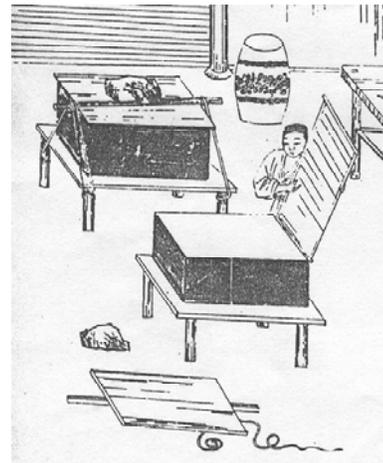


Después de algunos años el papiro es sustituido por el pergamino y aproximadamente en el año 105 d. c. en la ciudad de China se crea el soporte universal de la escritura: »el papel« cuya elaboración era con corteza de algodón y lino (Fig. 11, 12). Este descubrimiento se mantuvo en secreto durante muchos años, hasta que sus creadores cayeron prisioneros de los árabes, quienes los obligaron a revelar su secreto.

En Europa, el papel es introducido por los árabes, sustituyendo la materia prima de sus creadores por trapos de algodón y lino blanco, los cuales se usaban perfectamente lavados y colocados en pilas en donde se pudrían comprimiéndose hasta formar una pasta que era extendida en un bastidor. En la pila, ya comprimidos, se colocaba un alambre en el fondo que hacía la función de marca de agua de la fábrica; después se continuaba con el proceso de secado entre dos fieltros, eliminando humedad y como último paso se extendía como lienzo para un secado total.



11. Proceso de elaboración de papel en China, cociendo al fuego las fibras de los tallos, 1637.



12. La pasta seca y prensada obtenida de la fibra del bambú se coloca sobre planchas de madera.



A pesar de los diversos soportes que se utilizaron en Europa el papel fue el más exitoso en la Edad Media, siendo adoptado por completo como soporte de todo escrito, logrando conservarse con el paso de los años. Con la creación del papel se forman los primeros escritos llamados libros: «Volumen de páginas de papel cortadas uniformes, fabricadas a partir de tejido o pulpa de madera, y encuadernadas entre dos portadas o cubiertas»⁶.

El primer objeto considerado como libro, estaba formado por pequeñas tablas de arcilla grabadas con signos, el origen de su nombre es posible que provenga del «libre explicitus» realizado en papiro.

Al surgir los libros la creación de escritos importantes no se hace esperar, en la cultura Romana sobresalen los *libros sibilinos* que eran consultados para tener respuestas divinas. En Egipto se venera *El libro de los Muertos* donde se guardan formulas sagradas que acompañaban al difunto en su tumba (Fig. 13).



13. Detalle del Libro de los Muertos de Tutmosis III, 1450 a. C.

⁶ GOLDSTEIN, Howard: Libros de artista, Madrid, Paseo de recoletos , 1982, p.30



Las tablillas de *Uruk* contienen información de la estructura social de los sumerios y *El Corán* considerado como un libro sagrado para los Musulmanes es escrito por Mahoma sobre omóplatos de carnero.

Sin duda existe un gran número de libros importantes pero los escritos que más sobresalen debido a su temática religiosa y su difusión entre diferentes culturas son: *El Libro de las Mutaciones* de China; *Los Vedas* de la India y por supuesto *la Biblia* de los judíos.

Después de que los árabes introdujeran el papel en Europa en 1150, se inicia la producción de papel como actividad laboral en España, colaborando en la formación de los libros pero siendo considerado como simple contenedor del texto, ideal para la perpetuación de la filosofía religiosa (Ver Fig.14).



14. Biblia de Souvigny »Libro de Ester« s. XII

En la época Medieval los artistas colaboran en la producción de libros dando la misma importancia al escrito que a la ilustración, dejando su conclusión al iluminador que en la mayoría de los casos eran monjes (Ver Fig. 15). Los monasterios tenían como parte de sus actividades leer, transcribir obras, copiar libros y dibujar de forma artística los epígrafes de los capítulos y letras capitales, aplicando color a mano. « ... Engalanados con preciosas ilustraciones, que crean notables dibujantes y grabadores... »⁷

⁷ DE LA TORRE V. Ernesto ; Breve Historia del libro en México, s/e, p.24.



15. Iluminador que se dedicaba a dorar y colorear manuscritos.

En esta época el libro es utilizado como un medio de expresión en el que se transmiten conocimientos e ideas por medio de signos que crean diálogos con el lector. «El libro es conocimiento, es reciprocidad, es posibilidad de libre y fundamental intercambio»⁸

El libro desde sus inicios ha sido producto de la creatividad e inquietud del hombre lleno de conocimientos y cualidades. Ya lo decían Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: Los libros están repletos de simbolismos, desde los ejemplares de la antigüedad hasta nuestros tiempos «Cada página, cada párrafo, cada letra es un signo que hay que interpretar y que no puede ser modificado en absoluto por el lector»⁹

Con la creación de la imprenta en el siglo XV el mejor soporte sigue siendo el papel. Por toda Europa se crean un gran número de talleres reduciendo costos en el tiraje y siendo más accesible en su forma portátil de Arte para el pueblo. La producción e impresión de libros es difundida por los Alemanes en los países mediterráneos y la tipografía se adapta por completo al papel, suplantando al pergamino: «El libro existe antes de la imprenta a tal grado que el origen de esta, está más emparentado con las ediciones gráficas que con el libro mismo»¹⁰ (Fig.16).

⁸ KARTOFEL, Graciela: Ediciones de y en artes visuales, lo formal y lo alternativo, México, UNAM, 1992, p.7

⁹ ZAMORA, Fernando; Presentación, Material fotocopiado del seminario del libro alternativo, impartido en la ENAP; UNAM.

¹⁰ RENAN, Raúl: Los otros libros, México, UNAM, 1988, p.18



16. Proceso de impresión en imprenta del S XV.

La imprenta, creación de Gutenberg tiene como propósito multiplicar los textos sin perder su calidad artística; un ejemplo es *La Biblia* impresa por él mismo en 1455, edición llena de elegancia con caracteres góticos y páginas en color y en dorado.

Es hasta el siglo XX, con la Segunda Guerra Mundial que la capital del arte se muda de París a Nueva York hecho que contribuye al avance de la impresión en offset la cual se acopla rápidamente a la tecnología de la imprenta y es respaldada por la fotografía en blanco y negro. Los impresos en esa técnica conquistan al público y llegan a tener gran popularidad en el mercado.

Con la llegada de los medios electrónicos –en especial con las computadoras–, se propaga el temor de un rezago o un desplazamiento de los libros, pero no ha sucedido así. Al contrario, el libro se ha integrado al respaldo y crecimiento del diseño gráfico y se ha convertido en objeto de atracción de artistas e interesados en su edición. Los libros no tienden a desaparecer; tienen ciertas facultades y una cierta facilidad de cambiar y de modificarse de acuerdo a las necesidades que requiera el editor, el público, la época y por tanto está en la mente de los escritores de todo tiempo y punto geográfico.



2.2 LIBROS DE ARTES VISUALES

Los libros sobre artes plásticas son tomos con ediciones muy lujosas y excelentes reproducciones de obras artísticas que en la mayoría de los casos se editaban como apoyo de la misma obra plástica. Su campo es muy versátil y está en pleno desarrollo. En el caso de América Latina su producción editorial es mínima sobre todo debido a los problemas económicos de la industria. Esta situación obliga a alternarse con otras actividades para garantizar su subsistencia. Las ediciones de artes visuales no tienen la debida planeación para distribuir sus fondos monetarios de mejor manera; su producción es muy elevada por sus requerimientos técnicos complejos, por lo que en la mayoría de los casos se elaboran para manifestaciones artísticas de gran envergadura o artistas de gran reconocimiento.

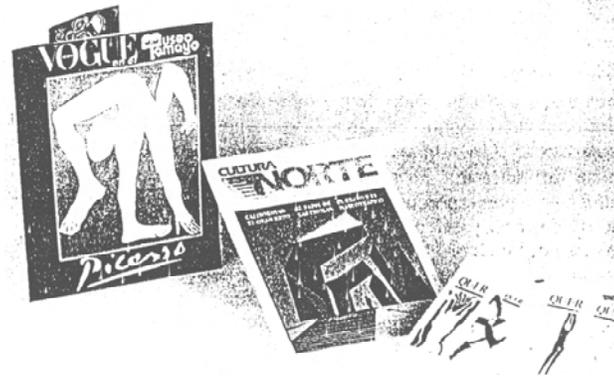
En el campo de las Artes Visuales ubicamos varios tipos de libros que van de los tradicionales a los alternativo. Estos últimos reflejan una gran creatividad en su producción, tomando siempre las obvias precauciones de cuidar que el texto no robe presencia a la imagen plástica, factor primordial en la mayoría de estos casos. Para su realización se necesita estar al día en conocimientos y difusión del arte, dando créditos tanto al artista plástico de la obra como al fotógrafo que colabora gráficamente en el libro.

Entre las ediciones tradicionales en las Artes Visuales están las que contienen texto y comentan todo lo referente al círculo artístico como las publicaciones de arte, carteles de suplementos culturales, programas de actividades culturales, revistas, carpetas con obra y libros clásicos. Entre estos últimos destacan los catálogos de obra, por su diversificado interés, siendo los más editados y que además difunden la obra de un artista. (Ver Fig. 17, 18)



17. LEONORA CARRINGTON: Historia en dos tiempos, 1998.

El campo de producción de artes visuales es más creativo que práctico pues cuenta con una distribución y una difusión muy deficientes,¹¹ y en consecuencia trae como resultado una reducida producción que no ofrece grandes ganancias y si se obtienen, circulan muy lentamente.



18. Revistas y Separatas de Artes Visuales.

¹¹ En muchas ocasiones, Obras completas de destacados autores, son abandonadas en bodegas.



En las artes visuales se tiene una amplia libertad de elección en la edición. Así, se puede seleccionar una edición convencional o una alternativa de acuerdo a las necesidades tanto económicas como de expresión.

A partir de 1960 el campo alternativo va creciendo, reflejando que el movimiento de «Los otros Editores» no ha sido manejado sólo como una corriente o moda, sino que se ha establecido definitivamente.



19. FRANCISCO REYES PALMA: Leopoldo Méndez
El oficio de grabar, 1994.

No importando que las publicaciones de libros alternativos formen parte de las ediciones de Artes Visuales existe un gran número de diferencias, sobresaliendo entre ellas que los libros convencionales de arte tienen la función específica de difundir una obra artística (Fig. 19), mientras los libros alternativos son una obra en sí misma. (Fig. 20)



20. Neruda y la alegría del mundo, contienen 21 grabados de 43x33 cm. realizados por diferentes artistas.



2.3 EL LIBRO ALTERNATIVO

2.3.1. ¿ QUÉ SON LOS LIBROS ALTERNATIVOS ?

El libro alternativo –también conocido como libro de artista–, es un fenómeno artístico llamado así por haber sido planeado y elaborado en su totalidad por un artista plástico. Esta edición no nace simplemente como novedad o como pretexto para llegar a otro fin sino es la consecuencia de un acto con cierto seguimiento. Como su nombre lo indica, se mantienen al margen de las ediciones convencionales con ideas que por el camino habitual no se lograrían y van siempre tras la búsqueda de soluciones innovadoras, enfocándose más en la producción que en el puro seguimiento de su realización. En mayor medida se trata de ediciones únicas de editoriales independientes.

Los libros en el campo alternativo son muy dinámicos y en contadas ocasiones son digeribles para el gran público. Sus soportes son muy variados y no se limitan al uso del papel ni a una escritura convencional. Son ediciones individuales, unas veces, y otras grupales con carácter interdisciplinario realizadas, en su mayoría, por artistas plásticos.

Algunos los conocen como alternativos, marginales, de artista o independientes, pero siempre son ediciones creadas de forma experimental y creativa por lo que es difícil definirlos: «El libro de artista no siempre es legible e incluso a veces no funciona como un libro»¹². El escritor Raúl Renán los denomina «Los otros libros» por no ser comunes y rebelarse a lo estipulado, liberándose de los límites editoriales formales y siendo vehículos de protesta contra la economía industrial en la materia, creando conciencia y una mayor y más efectiva comunicación con el espectador sin afán de lucro alguno.

¹² COLEMAN, Catherine.: Arte dos Gráficos Libro de artista, Madrid, s/e, 1982, p. 39

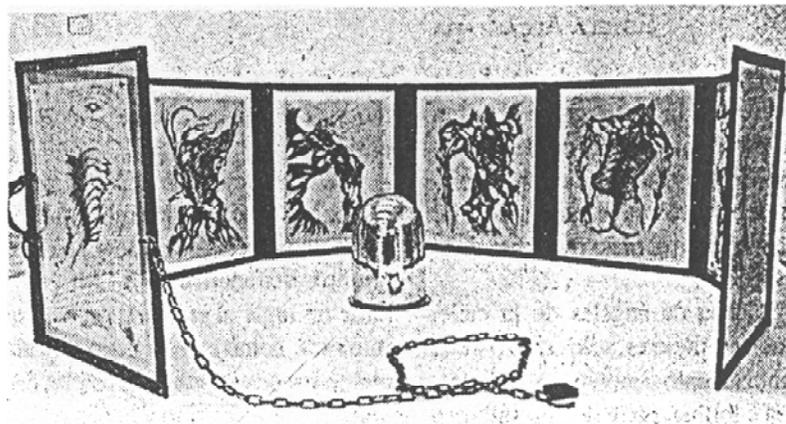


El grupo que edita libros alternativos no era dominado por los artistas plásticos. Fue hasta hace poco tiempo que asumiendo el criterio de sacrificar lo estético a cambio de tomar una responsabilidad intelectual y conceptual, los artistas plásticos mantienen una íntima relación y un contacto cercano con los libros, con la sana inquietud de trabajarlos y con una amplia libertad de manipularlos dependiendo su criterio, realizando una gran variedad de opciones creativas y en algunos casos llevadas al terreno de la fantasía. (Ver Fig. 21).



21. Silvana Blasbalg, Libro de Artista, 1997

Los otros libros se ubican dentro del género artístico ambiguo con diversas alternativas y gran variedad tanto en su forma como contenido (Ver Fig. 22), en donde el editor los extrae de su contexto habitual transformándolos con toda la libertad, siguiendo sus instintos en la búsqueda de un desarrollo pleno. El libro ha dejado de ser el simple estuche de su contenido; es una producción de placer que sigue sus propias leyes.



22. ANDREA VESALIUS: La otra vida, Libro alternativo, 1997.

El artista plástico se integra a este nuevo grupo de editores-creadores que no solamente crean pintando, grabando o dibujando sino que recurren a un sinnúmero de materiales inéditos que son aplicados a la edición de libros; el libro de artista intenta y prueba diferentes soportes con métodos que no son ortodoxos y donde el espacio es, quizá, lo más importante: «El exterior es espacio público, accesible a la vista de cualquiera; pero el interior es ya un área más íntima».¹³

En la actualidad, el libro como campo alternativo recibe otro valor y opciones de utilizarlo, dejando de ser un simple contenedor del texto indiferente al contenido que se encuentra capturado en su interior. En nuestra época las palabras ya no tienen la exclusividad de aportar un mensaje; son las palabras las que toman al lenguaje sólo como un vehículo que estimula los sentidos. Las palabras sólo forman parte del texto que a su vez forma parte del libro y que contiene el mensaje de un determinado autor, respaldándose en diferentes medios técnicos como la fotografía, el grabado y la escultura permitiéndonos tocar, oler, ver y transitar por ellos.

¹³ TANNENBAUM, Bárbara: Libro de artistas, Madrid, s/e, 1982, p. 22



Este nuevo arte de hacer libros se distingue del antiguo por no ser regido por convencionalismos basados en reglas que los limitan; es suficiente con que sus elementos se relacionen entre sí; su lectura pueda ser comprendida y se entiendan tanto sus códigos como cumpla su cometido de identificar los elementos del mensaje empujando a una lectura diferente a la común. Su ritmo es muy cambiante y en ocasiones su lectura pueden resultar inconclusa si uno lo desea: «La lectura puede cesar en el momento en que se ha comprendido la estructura total del libro».¹⁴ El editor busca ser entendible creando sistemas de signos, permitiendo un juego entre la obra y el espectador sin recurrir a vías formales; lo importante es abrirse a la creatividad con todo tipo de opciones.

Algunas de las preocupaciones que surgen en su edición son, por ejemplo, el empleo de la página sólo como una función de soporte. Debe brindarse también un mensaje claro que sea digerido por el lector para que sea libre de iniciar por donde él desee y de esta forma interpretar las historias o asumir la exploración simplemente. El artista se responsabiliza de cualquier proceso de impresión –incluyendo los textos–, o si lo prefiere suprime por completo el libro, si lo cree necesario. Entre los temas más abordados en las ediciones de libros alternativos están: la autobiografía, la política, el erotismo, la psicología, la sociedad, la economía y por supuesto el terreno de lo mágico. (Ver Fig. 23)



23. J. Antonio Yarza: Diario Erótico, Libro Alternativo con grabados al aguafuerte, 1994.

¹⁴ CARRIÓN, Ulises: El arte nuevo de hacer libros, México, En la revista Plural, 1975, p.18

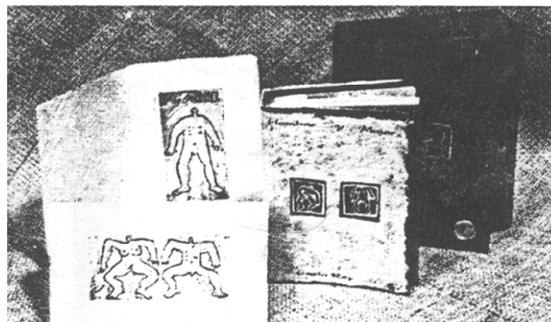
Los otros libros



Los otros libros -como los llama Ulises Carrión-, son una secuencia de espacios que a su vez dan una secuencia de momentos, segmentos en los que el editor controla la presencia del lector en cada parte del libro: «El libro es una secuencia espacio-tiempo». ¹⁵ El creador de libros alternativos puede llegar a utilizar, incluso, desperdicios sin preocuparse por la estabilidad del libro en sí misma, materiales utilizados como medio para un fin sin considerar el tiempo de vida que tendrán, logrando de esta forma una libertad total tanto en materiales, como en temática y procesos de producción.

Los nuevos libros en cada una de sus páginas contienen una obra única y versátil considerada como espacio visual donde no se tiene un espacio concreto real, considerando la página como un espacio que es temporal y autónomo, donde las palabras no son los únicos elementos que forman parte de un mensaje sino que las letras toman un valor plástico determinado dando más importancia a lo visual que a lo literario (Ver Fig. 24).

Actualmente en las Artes Visuales los otros libros no son ya una novedad sino una opción para el campo alternativo dejando crecer la creatividad y abriendo nuevas formas de producir, enfrentando la crisis económica y reduciendo gastos en la producción, facilitando, de esta forma, su circulación e integrando al artista plástico a un nuevo campo como es la producción editorial.



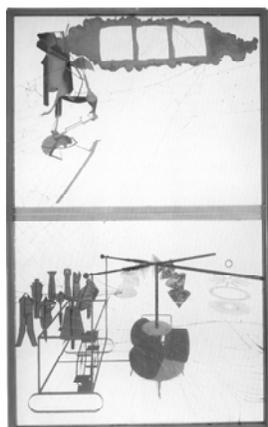
24. Carla Rey, Libro de Artista, 1997.

¹⁵ Ibid, p.1



2.3.2 HISTORIA DE LOS OTROS LIBROS

Los otros libros tienen su origen en el movimiento futurista que en su *Manifiesto* de 1909 en la ciudad de París publicado en el diario *Le Figaro*, provocaron grandes cambios y crisis en el pensamiento de la gente de la época. Marinetti líder del movimiento Futurista fue el primero en utilizar la página como medio de Arte: «La página es un legítimo espacio artístico, ya que el texto puede ir encarnado como arte, y también debido a que la obra publicada es una obra de arte tan válida como un objeto singular»¹⁶



25. Duchamp: El gran vidrio o La novia desnuda por sus solteros, incluso. Óleo y alambre/cristal, 277 x 175 cm. 1915-1923

La página desde entonces ha sido considerada como un espacio visual para exponer Arte y ha sido empleada por Futuristas, Dadaístas y Surrealistas. André Breton, Paul Eluard, Max Ernst y Marcel Duchamp son pioneros de esta forma de libros que basan su existencia en la exploración de nueva tecnología.

En 1934, Marcel Duchamp publicó *La caja verde*¹⁷, un libro de artista en contraparte de los libros convencionales, que contenía anotaciones, dibujos, fotografías y notas que explicaban el funcionamiento de su obra. Otra gran obra de Duchamp es *El gran vidrio* (Fig. 25) Considerado dentro de los más importantes en este género y representativo del artista.

¹⁶ WILSON, Martha: Libro de artista, Madrid, Paseo de Recoletos, s/e, p. 7

¹⁷ La caja como soporte se origina en los treinta en las obras de los artistas plásticos Duchamp y Cornell.



26. ANDRÉ BRETON: Fragmento de poema objeto, ensamblaje, 45.7 x 53.3 x 10.9 cm. 1941.

Los Surrealistas siguiendo los pasos del movimiento Futurista experimentan con la fotografía, los ensamblajes, las grabaciones y las películas haciendo crecer la atención del público (Ver Fig. 26). La influencia Futurista en la ideología Surrealista es notoria y evidente en la revista *Minotauro*, editada por André Breton, donde se da el mismo valor a la obra escrita como a la visual. Las novelas-collage de Max Ernst son de las más sobresalientes.

Este tipo de trabajo visual se aprecia también en las pinturas de Picasso donde combina la imagen y el texto en sus encolados y en algunos libros donde se trabaja sobre su base ya editada, manipulando el objeto con ensamblaje y collage.

En los inicios de los otros libros los artistas declararon que esta nueva forma de manifestarse no era dirigida a museos, sino que era una nueva alternativa dentro del campo de las Bellas Artes accesible a grandes masas de diversas ideas incluso no artísticas. Marinetti mencionó al respecto: «Si las ideas del arte no son para todos, entonces no encierran gran mérito»¹⁸

Libros de diferente formato con palabras alternadas con lo visual toman un valor e importancia por si mismo y no por lo que contienen, integrando al artista a la producción de libros en offset, dando inicio a un movimiento editorial que da como resultado grandes obras donde el autor se hace cargo de su producción total.

¹⁸ WILSON, Martha: Op. cit.; p. 15



Los artistas alemanes Dieter Rot y Edward Ruscha abren otro camino en la edición alternativa con un trabajo innovador pero sin estudio alguno que los respaldara: «Una publicación alternativa consiste en la decisión que tienen una o varias personas de ejecutar algo que por los canales habituales no podrían lograr»¹⁹. Dieter Rot en los 50's con su espíritu neo-dadaísta realiza libros-objeto en los que recicla hojas de ediciones ya producidas, manipuladas para realizar nuevos libros. Mientras, Edward Ruscha con un espíritu netamente conceptual considera al libro como imagen que no pretende ninguna estética.

Los artistas rechazan concentrarse en las galerías y toman como alternativa la acción de convocar a creadores de todo el mundo, estableciendo de una forma clandestina redes con otros colegas por medio del correo, enviando sus obras unos a otros. El arte correo logra un mayor acercamiento del artista con el objeto. Ray Jonson es el primer artista en realizar estos intercambios por correo, sobresaliendo su libro en forma de acordeón que viajó por diferentes países donde diferentes artistas colaboran realizando una página produciendo de esta forma un libro sin fin.

La búsqueda dentro de las nuevas alternativas retoma del pasado material como el papiro de los egipcios o el bambú de los chinos, dato que confirma que antes de existir los libros de "Editoriales" ya existían los otros libros como antecesores de lo convencional.

En 1964 en la ciudad de Nueva York, se crea la primera editorial de libros de artista llamada *Something Else Press*, integrándose a la gran colección de los otros libros de toda Europa y Estados Unidos. En esta colección se pueden encontrar producciones futuristas, dadaístas y Surrealistas, construyendo una época en la que el libro conquista su autonomía y ampliando la libertad de contener cualquier lenguaje creado por el artista: »El libro de artista responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual«²⁰

¹⁹ KARTOFEL, Graciela: Op. cit; p. 28

²⁰ COLEMAN, Catherine:: Op. cit; p. 36

Los otros libros



En 1968, los otros editores llegan a la cima asignando la misma importancia al texto que a la imagen, logrando una intercomunicación del artista con el público: «El lector conoce estas obras no sólo por medio de la apreciación de las imágenes o de la forma, sino por su manipulación e impacto visual, mismo que lo involucran dentro de un contenido determinado»²¹.

En los textos de Historia del Arte se ignora este movimiento por considerarlo menor y sin valor. No dándole importancia a este juicio, siempre se ha contribuido a reservar un espacio para el libro de artista. Desde el año de 1981 en Frankfurt, se forma una gran variedad de grupos y talleres entre los que destaca El Taller Arte Dos Gráficos y Sexante establecido en Colombia desde 1978 (Fig. 27). En este taller se editan, imprimen y comercializan libros de diferentes artistas de América: «Cada libro es entonces proyecto de comunicación y lugar de ensueños, cargado de sentido y de signos, microcosmos en que se retrata el artista y sintetiza su original aproximación al mundo»²²



27. Taller de arte dos gráficos y sexante..

²¹ MANZANO, Daniel: Gaceta UNAM, México, UNAM, 1996, pp. 24,25.

²² Anónimo: El libro de artista, Colombia, Arte dos gráficos, p. 8



2.3.3 CLASIFICACION DE LOS OTROS LIBROS

Entre los argumentos por la defensa y justificación de la edición de los otros libros encontramos muchas posturas y formas estilísticas, por lo que sólo mencionaré algunas de las más comunes:

- ❖ El libro de artista »Responde a la necesidad del autor de comunicar una experiencia individual propia»²³. Su estructura es inesperada y tiene una variedad de posibilidades para su realización cayendo en la posibilidad de ser efímero. Es capaz de cuestionar sus concepciones en el momento que se está editando, teniendo como fin provocar al espectador: «El libro de artista es en sí mismo una obra y no el medio de difusión de una obra »²⁴ (Fig. 28)



28. PEDRO ASCENSIO: Imagen que pertenece al libro de Artista Relatos en torno a los Mitos y leyendas, Una evocación poética en la imagen grafica, xilografía, 1994.

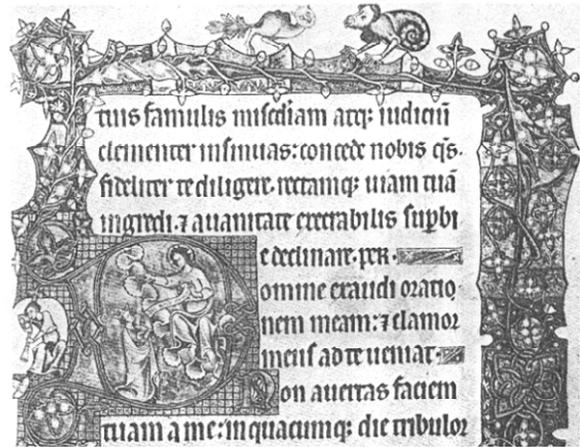
²³ COLEMAN, Catherine: Op. cit; p. 36

²⁴ Anónimo: Op. cit; p.7



- ❖ El Libro ilustrado surge desde la época Medieval a fines del siglo XIX en Francia. Es trabajado, de manera inspirada, en equipo entre el escritor y el grabador (Fig. 29). Actualmente su producción artística es muy parecida, tanto en lo literario como en lo gráfico. La diferencia estriba en que el libro de artista es de producción única y el ilustrado no. En el libro ilustrado el trabajo del artista pasa a un segundo plano por que debe dar lugar al papel del escritor del texto y esto puede limitar su creatividad. Su edición es de alta calidad y gran formato; es producido con materiales costosos, «Pero a causa de la invención de la imprenta, empezaron por emplearse otros métodos de impresión, provocando el abaratamiento de la obra»²⁵.

Su tipografía es muy bien seleccionada y minuciosamente cuidada e ilustrado por magníficos grabados y pinturas originales, por lo que su tiraje es limitado y dirigido a un público exigente.



29. Libro Ilustrado: Manuscrito Medieval de principios del siglo XIV.

²⁵ COLEMAN, Catherine: Op. cit; p. 7



- ❖ El Libro objeto ha retomado como punto de partida la creación de libros antiguos como Los Sellos del Oriente, los acordeones chinos y carpetas de papiro. Esta clase de libros son ejemplares únicos de producción heterogénea, que dan más valor al objeto que al libro, perdiendo su función de comunicar. Su prioridad es valer por su materialidad como obra plástica con autonomía del mensaje que contiene y con un discurso narrativo en la propia pieza: «El libro es el mismo sujeto de investigación. El libro no está tratado como un mero soporte de información... El libro comunica a través de su forma estructura y textura»²⁶.

Marcel Duchamp trabajó por años para tratar de descontextualizar al objeto artístico siendo de los pioneros en la edición del libro objeto; su *Libro Blanco* es una edición con respaldo por concepto, gran creatividad manual y sin limitaciones de materiales e ideas.

²⁶ Ibíd. pp.40, 41

El libro objeto está clasificado en dos tipos:

El primero creado en los 30's, basado en los poemas-objeto de los Surrealistas (Fig. 30) y con encuadernaciones manipuladas realizadas por Georges Hugnet y llamado libro-objeto. El segundo es más reciente y fue inspirado por el Arte Pop, con técnicas de collage y el uso de materiales de desecho, sin preocupación literaria que les limitara.



30. Joan Miró: Objeto poético, ensamblaje, 81 x 30.1 x 26 cm. 1936



El libro objeto es de contenido semántico y brinda una experiencia táctil, con bases de una estructura y lenguaje propios. La diferencia con otros libros alternativos es que el editor toma como prioridad el objeto, pasando a segundo término su función de libro. Sobresale su estructura y valor como objeto tridimensional. El soporte se encarga de transmitir el mensaje al espectador con códigos por medio de la pintura, la escultura o la instalación, siendo catalogado como un libro único, inédito y de edición limitada.

- ❖ El Libro híbrido es una intersección entre el libro objeto, el libro de artista y el libro ilustrado, su edición está basada en retomar características de los tres libros ya mencionados, reuniéndolos parcialmente en uno solo. Este libro es ejecutado por el propio artista, auxiliado por un lenguaje propio donde alterna el arte gráfico y el literario. Comparte ciertas características con el libro objeto, como el hecho de que su estructura es planeada por el editor-artista y porque posee un contenido semántico que conjuga las ideas e invita al espectador a contemplar y entender su contenido. Del libro de artista retoma la idea de que los materiales, técnicas y características de la edición del libro son responsabilidad del artista (Fig. 31).

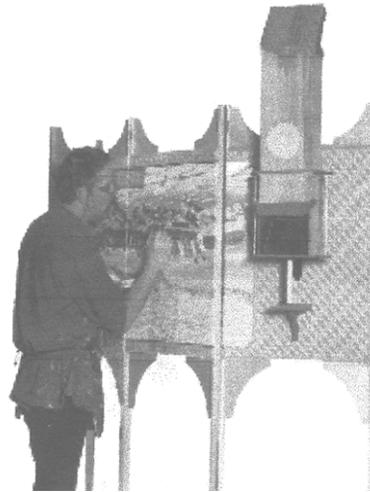


31. Libro híbrido de 52x40x5 cm. 1982.



2.4 LOS OTROS EDITORES EN MÉXICO

Entre los iniciadores de este movimiento en la ciudad de México a principios de los 60 's destaca el artista Felipe Ehremberg, que basa su trabajo en el arte conceptual, trasfigurando el significado de los objetos cotidianos en realidades estéticas (Fig. 32). En 1965 Ehremberg se instala en la ciudad de Nueva York trabajando en el *New York Graphic Workshop*, logrando entrar en contacto por completo con las nuevas propuestas del lenguaje de la plástica.



32. Felipe Ehremberg

Los otros libros



En México, durante el movimiento estudiantil del 68' no se tenía confianza en la prensa como para pedir su apoyo y el respaldo se buscaba en la difusión de reproducciones impresas con características revolucionarias por medio de boletines, circulares, volantes y periódicos: «Prensa corrupta y mercenaria, di la verdad»²⁷, era una frase común citada en las pancartas de una manifestación. Este material era impreso con el apoyo de máquinas de escribir y mimeógrafos y se basaba en ideas de los propios estudiantes. Se elaboraba con estenciles y materiales que eran elegidos a la par de su elaboración.

En los 70's varios grupos de editores conforman grupos para buscar apoyo de los medios mecánicos. De entre ellos destacaron varios grupos como *Peyote* y *la compañita*, quienes jugaban con imágenes de la fe católica yuxtapuestas con imágenes de la sociedad actual; o el grupo *Marco* que con sellos de goma elaboraba libros basados en una misma historia; el grupo *Cocina* que se apoyaba en las fotocopias y el mimeógrafo porque tienen gran parecido a la gráfica; y el grupo *Tinta morada* que en 1982 crea un tipo de juego con la lectura visual (Ver Fig. 33).



33. Taller de libro alternativo, La flor del otro día.

²⁷ RENAN, Raúl: Op. cit; p. 33



La época de oro del libro alternativo en México, es de 1976-1983, fenómeno editorial que forja actitudes de inconformidad y produce una gran variedad de conceptos de los Otros editores. La primera editorial de libro alternativo en México es *La Máquina Eléctrica* cuyo único fin era no tener limitaciones para expresarse. Entre sus integrantes estaban Francisco Hernández, Carlos Islas y Raúl Renán.

En nuestro país los artistas más sobresalientes en este campo editorial fueron Elena Jordana y Marcos Curtí; Jordana con diferentes obras como *El Mendigo* y *S.O.S.*: »Los materiales de impresión de esta colección consistían en papel de estraza, regalo de Benito Laski; el cartón de las cajas tiradas por los tendedores de la esquina de su casa y los mimeógrafos de la "Remington"...»²⁸

En la producción y difusión de los otros libros destacan Magali Lara, quien menciona que su mayor interés es narrar por medio de imágenes y textos creando una lectura subjetiva; Judith Gutiérrez con su mejor libro de artista llamado *Bizantina tropical*, basado en diseños populares y cultos por medio de la sobreposición; Ulises Carrión artista interdisciplinario que se apoyaba de diversas fuentes de producción creativa, para la elaboración de sus ediciones; y Raúl Renán que contribuye a la difusión de los libros precursores. (Ver Fig. 34)



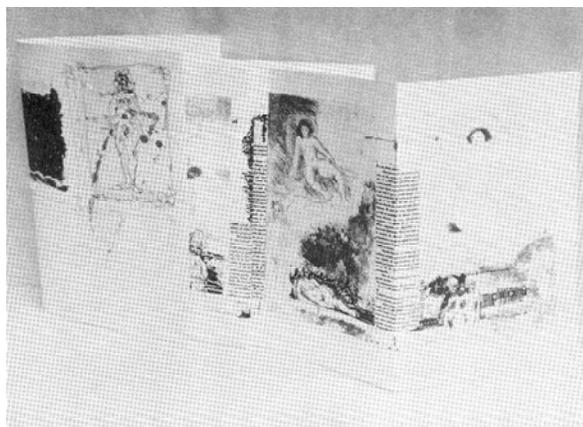
34. Raúl Renán: Papeles, Libro Alternativo.

²⁸ Ibid, p. 34,35



El gran auge de las publicaciones de los otros libros crea la necesidad de abrir espacios para exhibir y difundir los materiales. Entre estos nuevos espacios está *El Archivero* fundado por Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Armando Sáenz quienes se dedicaban a promover y organizar exposiciones en México, abriendo convocatorias a otros editores y artistas; Felipe Ehremberg sobresale como gran promotor de la pequeña empresa: «En México, somos las pequeñas editoriales las que publicamos las voces de nuevos valores y las manifestaciones más contemporáneas e inventivas de nuestra cultura»²⁹.

En 1994 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, da inicio el Seminario-Taller de producción de libro alternativo dirigido por los Profesores Daniel Manzano y Pedro Ascencio Mateos, apoyado por los profesores Fernando Zamora, Víctor Manuel Hernández y Eduardo Ortiz entre otros. Este seminario se encuentra abierto a profesores y alumnos interesados en este campo y pasantes que buscan la titulación por medio de un seminario.

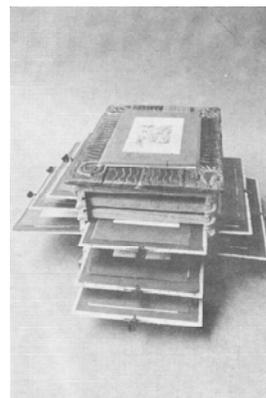


35. DANIEL MANZANO: What became of pampa hash?, grabados y colografía/papel 28x20.5 cm. 1994

²⁹ Ibid, p. 17



El Seminario de Libro Alternativo de la ENAP desarrolla diferentes tipos de libros alternativos como son: los libros- objeto, libros gráficos, libros híbridos, libros de instalación, libros transferibles, libros de artista etc. «El trabajo dentro del "Taller del Libro Alternativo", no se circunscribe únicamente a la creación de objetos artísticos a través de una técnica determinada, sino que también funciona como un seminario, en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación»³⁰ (Ver Fig. 35-37).



36. EVA HERNÁNDEZ: Ardeo, grabados sobre metal, aguafuerte, agua tinta y azúcar/zinc, 37x29x26.5 cm. 1994



37. JAVIER PERALTA: La mano del muerto, xilografía y huecograbado 40x65 cm, 1994

³⁰ MANZANO, Daniel: Catálogo de la exposición Para ti soy libro abierto, México, UNAM, 1997



Entre las exposiciones realizadas en el seminario-taller de la ENAP encontramos:

«Al Abismo del Milenio», presentada en El Museo Nacional de la Estampa con la participación de 20 artistas que por medio de sus obras nos invitan a conocer su lenguaje visual con inagotables posibilidades artísticas, y con la intención de jugar con signos y símbolos bajo la propuesta de hacer algo diferente.

«Umbral del Objetuario» Lleada a cabo en el año de 1996 en la Galería Luis Nishizawa; en ella 32 artistas dan vida a otra forma de ver el libro.

«Para Ti Soy Libro Abierto» IV exposición del Seminario-Taller presentada en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce en 1997, formada por 25 libros de diferentes técnicas y materiales predominando la gráfica-impresa (Ver Fig.38).



38. Invitación de la exposición « Para ti soy un libro abierto», 1997



Entre los artistas que han colaborado en los seminarios de la ENAP están: Daniel Manzano y su libro llamado *What became of pampa hash?* Formado por 14 grabados al aguafuerte y aguatiná (Fig. 35); Pedro Ascencio con su libro de xilografías llamado *Relatos en torno a los mitos y leyendas*, una evocación poética en la imagen gráfica e impreso en 1994; y Alejandro Pérez con su libro *Más allá de las ruinas* (Fig. 28).



39. Alejandro Pérez, *Más allá de las ruinas*, xilografías fotocopiadas y transferidas/ tela, 120x120 cm. 1994

Carolina Korber trabaja con técnica de xilografía y collografías para formar el libro llamado *Los nocturnos de Xavier Villaurrutia*; Jose Antonio Yarza con 11 grabados al aguafuerte forma el libro *Diario Erótico* (Fig. 23), donde alterna sus grabados con un texto que él mismo escribió; y Damián Flores crea su libro *Retratos de Familia* con 6 grabados en aguafuerte impresos sobre papel, en el año de 1994 (Fig. 40).



40. Damián Flores, *Retratos de familia*, grabados al aguafuerte, 1994.



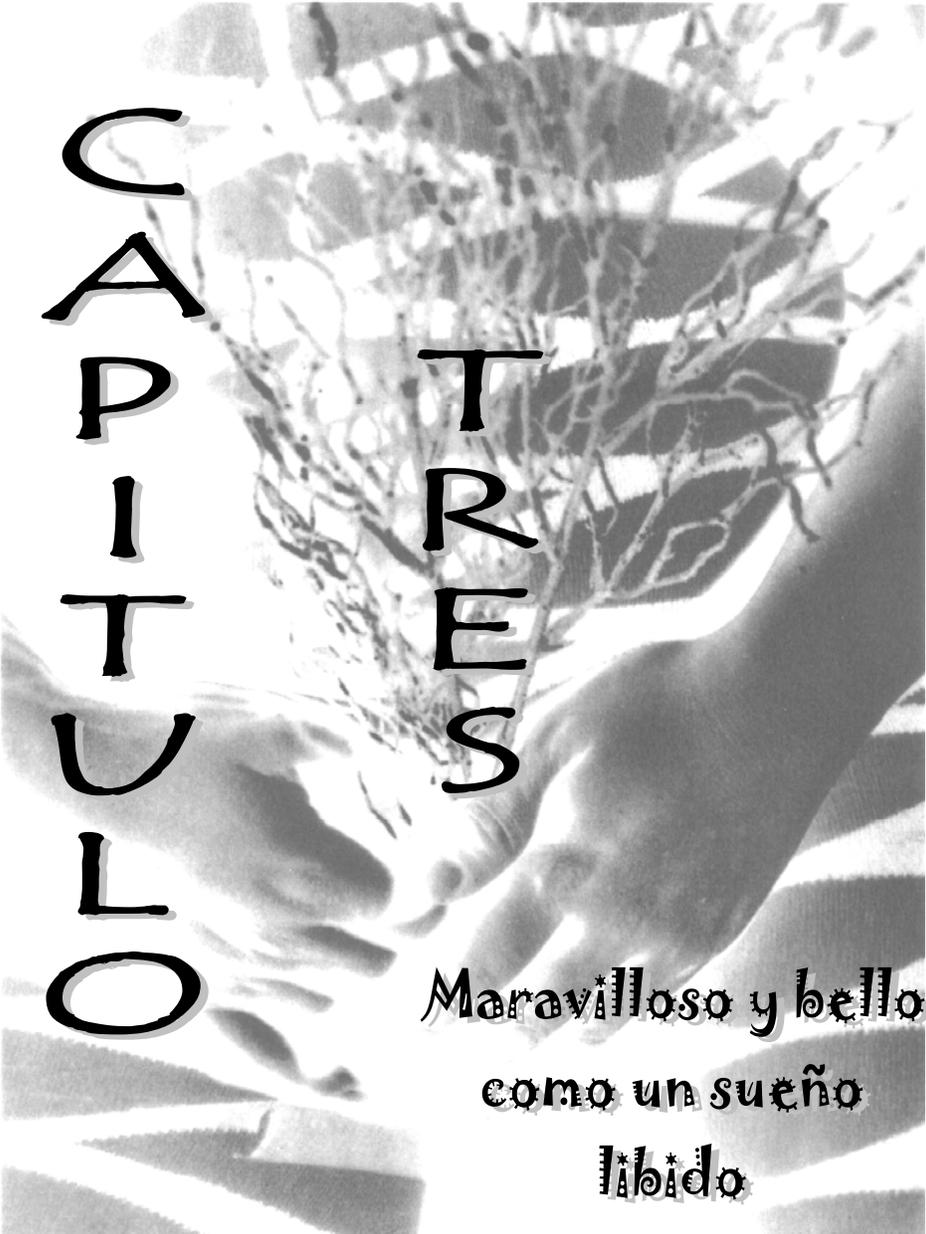
A lo largo de este segundo capítulo se habló de diferentes puntos, entre ellos, de la escritura como una de las primeras manifestaciones utilizada por el hombre para su comunicación y que posteriormente funcionó como base en la creación del libro, el cual ha sido transformando conforme a la evolución social y al papel que juegan los medios de comunicación y así documentar nuestra historia, actualmente dominada por los medios digitales.

Otro punto importante fue la necesidad del artista plástico por comunicar y experimentar buscando nuevos caminos en el campo de la edición de libros; tomando opciones alternativas para su fin; experimentando con formas, materiales y contenido que rompen con lineamientos pre-establecidos. Esta nueva corriente fue desarrollada ampliamente por artistas de diferentes movimientos pero desde la antigüedad se pueden apreciar antecedentes en escritos realizados en papiro, bambú, piedra y piel, materiales que artistas contemporáneos han retomado como soportes integrando su creatividad y experimentación para obtener excelentes resultados en el campo alternativo de «Los otros libros». En esta corriente las ediciones tienen la misión de cambiar la forma de apreciar el libro como un simple contenedor, involucrándose al espectador con la obra.

Con el tiempo el campo de la edición de libros alternativos se ha descuidado y en los últimos años las nuevas generaciones de artistas se alejan de la abstinencia estética que se pretendía. Aún así se sigue considerando como un campo del arte que no deja de renovarse, reclutando cada vez más seguidores que apoyen su difusión: «La producción de “Libros Alternativos” (como género), es un campo que no se agota, como tampoco puede agotarse la producción de pinturas, esculturas o grabados, en donde se retoman no sólo técnicas, materiales y herramientas ancestrales, sino también temas que son motivo para nuevas propuestas (paráfrasis) »³¹.

De esta forma y con base en lo anterior he tenido la oportunidad de integrarme a este Seminario-Taller de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y así, retomo las bases para la elaboración de un libro alternativo que describiré en el siguiente capítulo: Desde su planeación y desarrollo con el fin de darme la posibilidad de experimentar e integrarme a este nuevo grupo de artistas- editores creadores.

³¹ MANZANO, Daniel: Catálogo... Op. cit.



C
A
P
I
T
U
L
O

T
R
E
S

Maravilloso y bello
como un sueño
libido



CAPITULO III



MARAVILLOSO Y BELLO COMO UN SUEÑO LIBIDO

« La imagen es una creación del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen – más poder emotivo y realidad poética tendrá...»

PIERRE REVERDY

3.1 PLANEACION

3.1.1 BOCETOS Y TOMAS FOTOGRAFICAS

Para la realización del libro *Maravilloso y Bello como un sueño Libido* inicialmente se recopilaron sueños eróticos tomados como fundamento para la planeación de los bocetos. Esta recopilación fue realizada con ayuda de métodos de psicoanálisis recomendados por Freud, en lo que se evita olvidar las imágenes oníricas débiles de la memoria. Dicho método consiste en escribir los sueños aun sin comprenderlos en el momento de despertar, evitando que el deseo sea obstruido por el razonamiento conservando la carga afectiva que se tuvo en el sueño y la idea latente.

¹ Página anterior: Fig. 1 Julissa Romo: Lo oculto, Van Dyke/papel fabriano 300 gr, 2006

Maravilloso y bello como un sueño libido



»El desligar el mundo interno de la razón es lo que permite al psicoanálisis entender los procesos psicológicos de los sueños, síntomas, alucinaciones, delirios, actos fallidos y conducta moral«²

Ya reunidos un buen número de narraciones de sueños estas fueron utilizadas como base de mis bocetos elaborados con grafito y tinta, enfocados a la planeación de tomas fotográficas, maquetas del libro alternativo y las composiciones de imágenes ya concluidas. (Ver Fig. 1-4)

La realización de tomas fotográficas en un inicio no estaba bien definida. Por mi cabeza pasaban ideas muy disparadas que no satisfacían totalmente el concepto que quería trabajar, estaba consciente de que la base de mis fotografías era el desnudo pero no tenía claro que mi mayor interés lo encontraba en el cuerpo femenino, en sus formas sexuales, respaldado después por el conocimiento que adquirí acerca del papel tan importante de la mujer en el movimiento surrealista. La mujer en el Surrealismo era considerada como objeto del deseo, que conduce por el camino de la libido³



1. Boceto de la primera propuesta de contenedor del libro alternativo

² PALAZON, Ma. Rosa: Op. cit; p. 204.

³ Estas características serán abordadas en mi obra.

Maravilloso y bello como un sueño libido



2. Boceto de narración de sueños



3. Boceto de planeación de tomas fotográficas.

Ya definido mi interés procedí a trabajar en la elaboración de tomas fotográficas pero al ser concluidas una nueva duda me abordó: ¿Cuál técnica fotográfica será ideal para la realización de mis imágenes? Esta interrogativa me inquietó de tal forma que me fue llevando a tomar la iniciativa de entrar al cuarto oscuro en la búsqueda de diferentes técnicas.

La inquietud hacia lo nuevo y la búsqueda de una técnica que se acercara a la representación de sueños, adaptándose a otras técnicas de impresión para ser trabajadas conjuntamente, me orilló a experimentar con técnicas ajenas a mis conocimientos que fueron empleadas en la antigüedad, descartando por completo la fotografía de plata/ gelatina, que no se prestaba a mis fines y quién mejor que Gale Lynn Glynn Profesora de la Escuela Nacional de Artes Plásticas para asesorarme en este campo de la Fotografía no convencional.



4. Boceto de narración de sueños

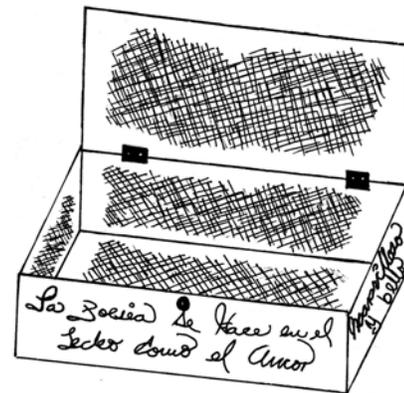


3.1.2 MAQUETAS

Para la realización del libro alternativo fue necesario hacer bocetos de su estructura y la fabricación de tres maquetas -tomando en cuenta las dimensiones del libro y las opciones en materiales que se podrán utilizar-, modificadas en el proceso de acuerdo a las necesidades y limitaciones en su elaboración. Para un mayor entendimiento me tomé la libertad de asignar un nombre a cada una de las maquetas, para facilitar su identificación.

CAJA DE SUEÑOS: Contenedor de formato rectangular realizado en acrílico formado por dos placas de 60 x 40 cm., tres placas de 60 x 20 cm. y dos placas de 40 x 40 cm. conformando un portafolio que toma como base las cajas de Duchamp; al tener armado el portafolio se pegarían en cada una de sus placas en la parte interna imágenes impresas de sueños eróticos y en su cara externa impresiones de poemas de André Breton (Fig. 5).

Los fundamentos que se retomaron para utilizar este formato, provienen de la importancia que tuvo la caja, como obra, en la época del movimiento dadaísta-surrealista.⁴



5. Boceto de maqueta:
Caja de sueños

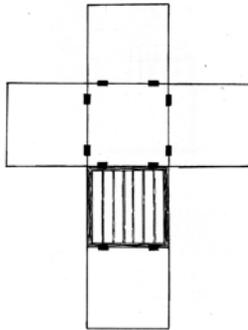
⁴» Es, obviamente, una alternativa muy sofisticada y aleatoria al libro encuadernado, que requiere un determinado orden de lectura« RAMÍREZ, Juan Antonio: Op. cit; p. 186

Maravilloso y bello como un sueño lúcido



PRISIÓN: Contenedor de formato cuadrado realizado en madera de pino formado por cinco placas de 30 x 30 cm. y un marco con las mismas medidas. Este marco será la base para injertar pequeños barrotos de acero simulando una reja; las placas serán unidas por medio de bisagras formando una caja la cual a su vez podrá ser vista como un políptico. (Ver Fig. 9, 10)

En la parte interior de la caja se adherirán a las placas de madera las impresiones de sueños eróticos, acompañadas por textos de narraciones de sueños; en el exterior de la caja se adherirán transferencias de imágenes lúidas (realizadas por diferentes artistas invitados a mi proyecto, citando el trabajo grupal que se realizaba en las secciones del movimiento surrealista) formando un cadáver exquisito al formar el políptico.



9. Boceto del contenedor prisión, visto como políptico.



10. Boceto del contenedor: Prisión.

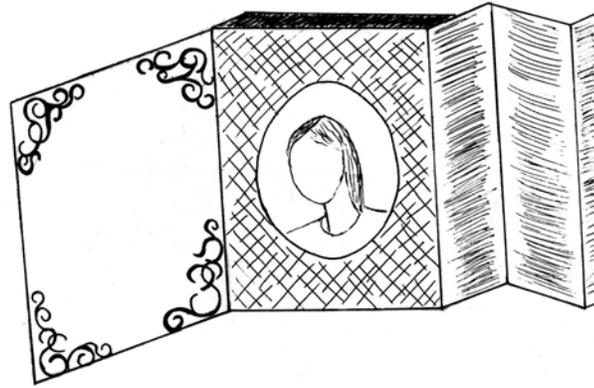
Maravilloso y bello como un sueño libido



11. Maqueta del contenedor: Prisión.

La ideología que manejo en este contenedor es la representación de nuestro interior y la autocensura consciente ante los sueños eróticos, limitando la sexualidad y haciendo prisioneros nuestros pensamientos libidinales bajo reglas o tabúes establecidos; en la parte externa se forma un cadáver exquisito representando escenas de sueños que la censura se encarga de destruir u olvidar, dejando en la mayoría de los casos fragmentos que conjugamos con cierto desorden, alterando la verdadera idea del sueño (Ver Fig. 11).

Maravilloso y bello como un sueño libido



12. Boceto de maqueta del contenedor: Portarretrato

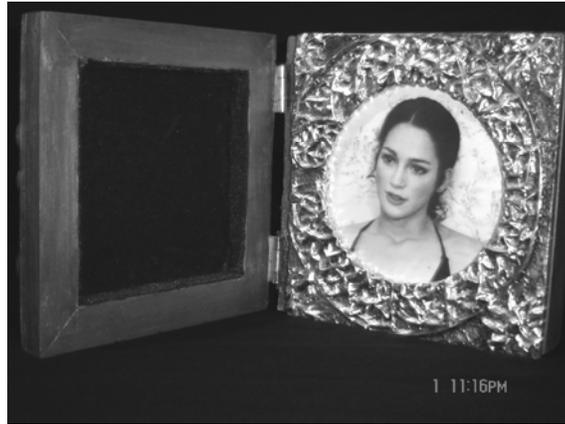
PORTARRETRATO: Contenedor de forma rectangular realizado en madera con dimensiones aproximadas de 25 x 20 cm. con exterior decorado por una talla sencilla en madera y cubierta por hoja de oro; en su interior la primera cara será forrada de terciopelo brocado y la otra llevará en su centro una foto con temática romántica virada en sepia, circunscrita por un repujado en metal con motivos fitomorfos; la parte oculta del portarretrato contendrá imágenes de sueños eróticos impresos en papel algodón en forma de acordeón (Fig.12).

La ideología que manejo en este formato es representar la apariencia exterior que damos ante la sociedad, que es muy diferente a la que guardamos en nuestro interior, el único lugar en el que nos permitimos ser realmente libres, siempre que logremos escapar de nuestro consciente.



13. Exterior de la maqueta Portarretrato, decorado con tallas y hoja de oro.

Maravilloso y bello como un sueño libido



14. Interior de la maqueta Portarretrato

En un inicio la propuesta para el contenedor contaba con bocetos para tres maquetas de los que seleccioné sólo dos para ser realizadas. Considerando que la nombrada Prisión y Portarretrato eran lo más cercano a la propuesta, fueron las seleccionadas (Ver Fig. 11, 13, 14). Al ser elaboradas me enfrenté a posibilidades y limitaciones que se interpondrían con los materiales e ideas propuestas concluyendo que ambas me parecían lo bastante atractivas, pero Portarretrato era la ideal.

La idea original de manufactura de este contenedor sufrió cambios muy notorios al final debido a que la propuesta de manufactura de la maqueta se propuso sin bases teóricas, sólo cimentada en recuerdos de la memoria. Después de un respaldo bibliográfico⁸ y la inquietud de conocer las piezas físicamente me di cuenta que el acabado que se había propuesto en un inicio pertenecía a marcos con la técnica de dorado y no al arte miniatura a la que pertenecen los portarretratos del S. XVIII, en los que se basaría mi propuesta.

⁶ CASANOVA, Rosa: Sobre la superficie bruñida de un espejo, México, Fondo de la Cultura Económica, 111pp.



3.1.3 EXPERIMENTACION

Como ya mencioné, las técnicas no convencionales también conocidas como procesos alternativos eran algo nuevo para mí, por lo que guardaba mis reservas en los resultados esperados con este tipo de técnicas y en caso de quedar satisfecha pensar después en cuál sería el proceso indicado para la realización de mis imágenes.

El primer proceso con el que experimenté fue la técnica de la CIANOTIPIA inventada en 1842 por Sir John Herschel.⁹ Su nombre se deriva del griego *cyanos* (azul oscuro).¹⁰ Esta técnica consiste en un proceso de contacto donde determinadas sales de hierro son sensibles a la luz, con un fondo azul intenso sobre el que aparece una imagen blanca (Fig. 15). Esta técnica también es conocida como »Proceso al ferroprusiato» muy popular entre 1880 y 1942 en la producción de fotogramas vegetales para la realización de registros botánicos.



15. Impresión en cianotipia/papel fabriano 300 gr
9 min. De exposición.

⁹ LYNN GLYNN, Gale: Manual de procesos alternativos, México, UNAM, 2006, p.81

¹⁰ Ibidem

Maravilloso y bello como un sueño lúcido



La cianotipia se puede obtener de negativos comunes o dibujos realizados sobre micas o papel resultando un proceso sencillo. La forma de preparar la emulsión y sensibilizar el papel no necesita de una oscuridad total ni de un proceso de revelado. La imagen aparece directamente después de una exposición a la luz de 8 a 30 minutos aproximadamente dependiendo del negativo, siendo permanente mediante un lavado con agua (Ver Fig. 16).



16. Cianotipia realizada con negativo de papel albanene dibujado con acrílico, 9 min. de exposición

En caso de requerir un mayor contraste, es necesario sumergir la impresión por unos segundos en una mezcla de agua con unas gotas de agua oxigenada, hasta lograr los tonos deseados.

Este proceso es muy interesante y deja una sensación agradable por las tonalidades azules que se logran, pero en cuanto a la tonalidad que adquirían las impresiones de desnudos, su impacto no me satisfacía del todo.

Maravilloso y bello como un sueño libido



La segunda técnica explorada fue el proceso de VAN DYKE que exigió un mayor alto contraste en negativos y un gran cuidado en su elaboración, evitando tener contacto con el calor y la luz; con este proceso logré muy buen registro de imagen en tonalidades castañas, con cuatro veces menos tiempo de exposición que la cianotipia, logrando un mayor enriquecimiento en las imágenes impresas. (Fig. 17)



17. Impresión en Van Dyke/papel fabriano 600 gr
2.15 min. de exposición.

Maravilloso y bello como un sueño lúcido



Por último experimenté para la realización de este proyecto con el proceso de PAPEL SALADO inventado por William Henry Fox Talbot y considerado como el principio de la impresión moderna. Con este proceso se requirió de negativos más contrastados que con las técnicas anteriores y papel de algodón Arches.¹¹ El papel salado consiste en un proceso de ennegrecimiento directo y su sensibilidad depende del cloruro de plata; su proceso consta de dos pasos:

1. Remojar el papel 100% algodón en una solución de sal 1 min.
2. Sensibilizar el papel aplicando nitrato de plata.



18. Impresión en Papel salado/papel arches
180 gr 1 min. 40 de exposición.

En el proceso de papel salado la luz actúa sobre las sales de plata reduciendo la plata a un estado metálico, formando en la imagen un excelente registros de detalles. En el caso de mis imágenes realizadas con iluminación de foto lámpara, no logré buenas impresiones, perdiendo detalles al contrastar mis negativos. Debido a estos resultados no me interesó trabajar con este proceso en el desarrollo de mi libro alternativo. (Ver Fig. 18)

¹¹ El papel Arches cuenta con una película en la superficie que facilita el no sisar el papel y tener mejores resultados en este proceso.

Maravilloso y bello como un sueño libido



3.1.4 COSTOS

IMPRESIONES

❖ Químicos:		
Citrato férrico	150.00 Kg	15.00
Ácido tartárico	120.00 Kg.	6.00
Nitrato de plata	6,000.00 Kg	300.00
Citrato férrico amoniacal verde	150.00 Kg	7.50
Ferricianuro de potasio	125.00 Kg	6.00
Ácido oxálico	200.00 Kg	2.00
Hiposulfito sódico	60.00 Kg.	24.00
Aclarador de hiposulfito		60.00
❖ Lámpara de luz UV		900.00
❖ MATERIAL:		
Papel algodón	37.00 pza.	370.00
Papel albanene	12.00 pza.	60.00
Mica.	11.00 pza.	55.00
Vidrios	30.00 pza.	60.00
Brochas	17.50 pza.	35.00
Foco amarillo		7.00
Pinzas		15.00
Tinas	30.00 pza.	210.00
❖ Rollos fotográficos	45.00 pza.	180.00
		\$ 2,312. 50

Maravilloso y bello como un sueño libido



XILOGRAFIA

❖ Gubias	120.00	720.00
❖ Madera		50.00
❖ Tintas		95.00
❖ Rodillo		80.00
❖ Aguarrás		
Talco		
Papel		50.00
		<hr/>
		\$ 995.00

CONTENEDOR

❖ Estructura de madera		180.00
❖ Acabado exterior		300.00
❖ Acabado interior		
Marroquinería en terciopelo		150.00
Marco dorado		300.00
Forro		100.00
Foto interior		30.00
		<hr/>
		\$1,060.00

COSTO APROXIMADO: \$ 4,547.50



3.2 ELEMENTOS FORMALES

3.2.1 TIPO DE LIBRO

El libro *Maravilloso y bello como un sueño libido* es considerado como un libro alternativo que rompe totalmente con la formalidad del libro tradicional. Es de edición única de formato cuadrado con cierto tiraje de impresiones debido a las pruebas y registros que se tienen que realizar; está clasificado como un libro de artista de acuerdo a las características de los libros alternativos.

Se le llama libro de artista por haber sido ejecutado en su totalidad por el editor, desarrollando un lenguaje personal con ritmos propios, orientando la lectura del espectador por medio de un lenguaje personal; tomando la libertad de elegir la estructura del diseño con un contenido semántico que busca interactuar con el espectador; y seleccionando con total libertad tanto el material para su producción como las técnicas aplicadas que se caracterizan por ser de alto costo.

El contenedor -por llamarlo de alguna forma-,¹² en cuestión de manufactura es muy complejo y elevado en cuanto a costos y su manufactura está basada en los portarretratos antiguos, (Ver Fig. 19) retomando la función que tenían en el Siglo XVIII, donde »la obra« sólo sería considerada a primera vista como un objeto estético tradicional antiguo y su verdadero contexto pasaría desapercibido, lugar en donde se le asigna un valor como objeto surrealista, con valor onírico al tomar una función simbólica. Como ya se ha comentado el »objeto« dentro del Surrealismo tiene gran importancia, tanto en el desarrollo del libro alternativo como en el objeto desconceptualizado a la manera en que solía pensarlo Marcel Duchamp.

¹² Es necesario aclarar que la verdadera función no es la de ser un contenedor, sino es ser la misma obra

Maravilloso y bello como un sueño libido



19. Portarretrato de mediados del S. XVIII, que forma parte de la colección del Museo Nacional de Historia

El formato cuadrado en forma de caja proviene de la influencia de Duchamp y sus cajas de los años 30's (Duchamp ejerce una intervención indirecta e inconstante en el movimiento Surrealista),¹³ y de Freud por sus connotaciones eróticas en los sueños, relacionando la caja como los órganos sexuales de la mujer que seduce al espectador por medio de su belleza, buscando inquietarlo para ser manipulado y permitir su acceso a la libido de su propio interior, indicando el camino en la búsqueda de lo »maravilloso« hasta llegar al clímax..

El contenedor del libro *Maravilloso y bello como un sueño libido* se compone de dos espacios, el exterior o superficial que está a la vista de todos y donde no es posible ocultar ningún detalle desde el primer momento y que puede ser interpretado visualmente por el espectador y el espacio interno en donde sólo pocos pueden tener acceso, y que guarda información personal con cierta censura: «El exterior es espacio público accesible a la vista de cualquiera pero el interior es ya una área más íntima»¹⁴

¹³ Un claro ejemplo es Boite alerte Missives Lascives, Se trataba de una especie de buzón de cartón verde que contiene textos, dibujos y fotos obscenos, seleccionados por aristas surrealistas.

¹⁴TANNENBAUM, Bárbara: Op. cit; p. 66.



3.2.2 TEMÁTICA

La temática de este trabajo fue la investigación del camino que llevó al movimiento surrealista a tomar como fundamento las investigaciones psicológicas basadas en estudios de los sueños de Sigmund Freud y la consecución de un acercamiento a la ideología del artista surrealista y a sus fuentes de creación basadas en ensoñaciones oníricas fundamentadas en deseos libidinales.

Al realizar este trabajo, se analizaron los aspectos que me parecieron más sobresalientes a partir de los escritos del psicoanálisis con el fin de recolectar recuerdos inmediatos de sueños, por medio de la técnica de la «escritura automática» evitando el pensamiento rebuscado que lo limita y logrando así un acercamiento a la percepción de esta clase de sueños y lo que los surrealistas llamaron «Maravilloso» en el Surrealismo. Para esto, dirigí mi atención en particular a los sueños con deseos libidinales por dos razones: la primera, el erotismo como temática es una cuestión que lleva tiempo inquietándome y es notoria en mi producción; y la segunda, es que fue una de las técnicas más explotadas por los artistas surrealistas, pero esto no indica que mi obra se abstenga de otras técnicas también surrealistas, ya que la composición de imágenes está respaldada por ellas.

De esta forma, dando seguimiento a la ideología surrealista -que es el objetivo de esta investigación-, mi camino teórico es señalado por André Breton y la forma plástica de mi interpretación es guiada por la obra del fotógrafo Man Ray y uno de los pintores más importantes de este movimiento, Max Ernst.



20. MAN RAY: Retorno a la razón, 1923.

Maravilloso y bello como un sueño libido



El trabajo fotográfico de Man Ray es mi indicador para abordar la sexualidad encontrando el ángulo para explotar la libido en cada toma de mi propio trabajo, (Ver Fig. 20, 21) con desnudos alusivos al amor y al erotismo, sin perder la metáfora de cada sueño narrado en pos de crear una composición. La producción de imágenes será trabajada por medio de yuxtaposición de mis tomas fotográficas y fragmentos de obras surrealistas. Ambas serán tomadas como dos realidades diferentes más o menos alejadas a la manera de Max Ernst y sus collages.¹⁵

La técnica del collage sitúa al espectador en un espacio interior es decir »Nos sitúa en un verdadero espacio exterior: fuera del espacio de la obra, fuera del espacio de la mente, fuera también, por supuesto, del espacio de percepción habitual«¹⁶. Ya lo anunciaba Lautréamont: Relacionar dos objetos en un plano inusual. (Fig. 22)



21. Man Ray: La priere, fotografía, 1930.

¹⁵ El collage cobra importancia en el movimiento dadaísta, pero antes ya había sido empleado por los futuristas italianos y los cubistas de París.

¹⁶ Pere Gimferrer, Op. Cit; p. 12

Maravilloso y bello como un sueño libido



De esta forma y con la orientación de dos grandes creadores planteo la realización del libro de artista *Maravilloso y bello como un sueño libido: Surrealismo, teorías del sueño e inspiración fotográfica de Man Ray y sus técnicas*, me apoyarán en la creación de 12 impresiones en diferentes formatos,¹⁷ trabajadas en conjunto con orlas realizadas en xilografía adornando en forma de marco. Con esto brindo un reconocimiento a estos artistas y realizo un plano diferente con anotaciones oníricas que contienen un efecto poético y plástico, y que son inspiradas de forma metafórica a partir de la yuxtaposición.

Así, me introduzco en un mundo onírico lleno de fantasías eróticas, manteniendo un acercamiento con la creatividad Surrealista.



22. Max Ernst: Una semana de bondad o los siete elementos capitales, novela-collage, 1934

¹⁷ El formato señala la duración o intensidad onírica que tuvo el soñador, durante el sueño.



3.3 REALIZACIÓN

3.3.1 TÉCNICAS APLICADAS

FOTOGRAFÍA: Como ya se dijo, seleccioné sólo tres técnicas de fotografía no convencional para experimentar, pero he de aclarar que sólo elegí una de ellas obligada por las posibilidades, compatibilidad y resultados de composición con la otra técnica de impresión que realizaré. (Fig. 23)



23. Impresión en Van Dyke/papel fabriano 300 gr
2 min. De exposición.

El proceso fotográfico elegido es la técnica de VAN DYKE BROWN, que pertenece a los procesos de fierro con una calidad similar a la del platino o paladio, estudiada en 1889 por el Dr. W. W. J. Nichol en Birmingham, Inglaterra,¹⁸ técnica de no mucho contraste con impresión en tonos castaños, muy variados en su tonalidad y posible de utilizar en soportes como madera, tela y papel 100% algodón libre de ácidos, donde la imagen impresa penetrará en las fibras del papel. Es muy importante utilizar el negativo correcto, de otra forma nunca se tendrán los resultados adecuados.

¹⁸ LYNN GLYNN, Gale: Op. cit; p .66

Maravilloso y bello como un sueño libido



»La técnica Van Dyke surge de la kalitipia como una manera más sencilla y menos peligrosa y que no requiere de revelado «¹⁹. El contraste de la emulsión se ubica entre el grado 0 y 1 del papel comercial de gelatina (Ver Fig. 24). El tipo de negativo que se requiere es denso registrando perfectamente los detalles en sombras a pesar de largas exposiciones; en estos casos los tonos rojizos toman la función de filtro bloqueando en sombras y continuando la exposición en las luces.



24. Impresión en Van Dyke/papel fabriano de 600 gr con exposición de 2 min. 20 seg..

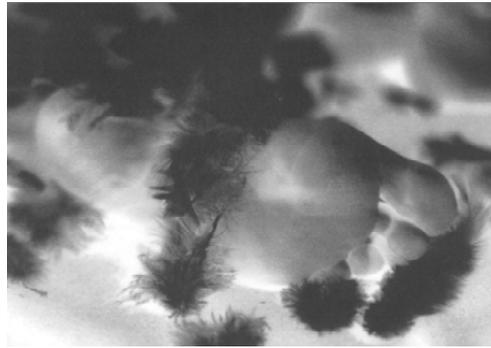
Existen diferentes fórmulas para este proceso que contienen los mismos químicos pero en diferentes proporciones, las cuales por lo general tienen una caducidad de 6 meses aproximadamente. Se deben guardar en botella ámbar en un lugar oscuro y fresco; después de este periodo la fórmula corre peligro de perder propiedades produciendo sólo un tono café claro. Es conveniente cuidar que la plata no tenga contacto alguno con ningún metal, como pueden ser charolas y cepillos para evitar reacción.

¹⁹ Proceso en el cual la imagen se hace visible con la luz ultravioleta y no con el revelado como sucede con el papel fotográfico comercial. Ibid; p. 71

Maravilloso y bello como un sueño lúcido



Para obtener negativos adecuados para esta técnica una de las opciones más prácticas es escanear negativos comunes e imprimir sobre papel albanene al tamaño deseado (por tratarse de una técnica de contacto); los negativos deben ser densos debido a que la emulsión es baja en contraste (Fig. 25). Si se prefiere se puede utilizar película Kodalith como negativo ya que es de alto contraste, o manipular el negativo directamente en el proceso de revelado sobreexponiendo directamente los negativos por más tiempo; otro método para lograr más densidad es manipular con ayuda del selenium 1:3 a partes iguales con agua.²⁰



25. Negativo contrastado, impreso sobre albanene.

Materiales para el proceso de Van Dyke:

- ❖ Negativo contrastado, realizado al tamaño deseado.
- ❖ Fórmula de Van Dyke.
- ❖ Papel 100% algodón libre de ácidos.²¹
- ❖ Recipiente de plástico, cepillo de esponja y guantes para emulsionar.
- ❖ Vidrios, prensas y acetato para exponer a la luz.
- ❖ Lámpara de luz ultravioleta.
- ❖ Charolas para el proceso de fijado y enjuague.

²⁰ Se debe considerar que este proceso es caro y tóxico.

²¹ Los papeles con mucha textura son difíciles de tratar, pero pueden utilizarse si la textura contribuye al efecto deseado.

Maravilloso y bello como un sueño libido



Formula de Van Dyke Brown:

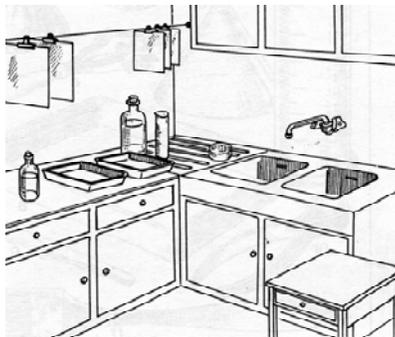
Citrato férrico amoniaco	90 gr
Ácido tartárico	15 gr
Nitrato de plata	37.5 gr
Agua para mezclar	1 litro

Forma de mezclar las sustancias: Se disuelven cada una de ellas por separado en un poco de agua; después, se mezcla el citrato férrico amoniaco con la solución de ácido tartárico y se agrega la solución de nitrato de plata lentamente y hay que hasta mezclar perfectamente; por último se guarda la fórmula en una botella ámbar en un lugar oscuro y seco durante dos días para que la sustancia repose antes de su uso.

Proceso de Van Dyke:

1. Emulsión de papel
2. Exponer a la luz
3. Fijado y enjuague
4. Secado de impresión

Para sensibilizar el papel es conveniente un lugar oscuro. Hay que aplicar la solución sensible con ayuda de un cepillo de esponja de forma uniforme; después es conveniente colgar el papel en un lugar oscuro y alejado del calor para su secado total (Ver Fig. 26). En caso de precipitar el proceso la solución corre el peligro de levantarse.



26. Laboratorio seguro para trabajar los procesos alternativos

Maravilloso y bello como un sueño libido

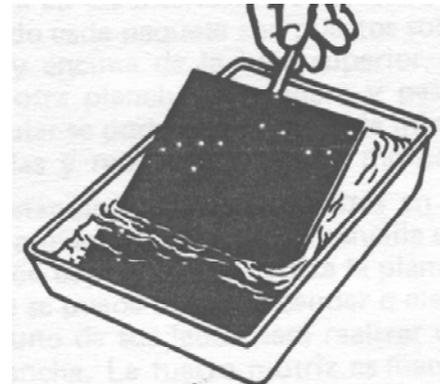


Hay que secar el papel después de sensibilizarlo; se continúa con el proceso de contacto colocando, en primer lugar, un vidrio como base y sobre de este el papel emulsionado; encima el papel se coloca la mica que protege el negativo que contiene, y por último se coloca otro cristal que será prensado de sus esquinas para evitar cualquier desfase.

El tiempo de exposición a la luz –la primera vez–, se calcula dependiendo del contraste del negativo; habrá que realizar una serie de pruebas hasta conseguir dar con el tiempo preciso en el que sea visible todo detalle de la impresión. La exposición puede ser realizada con luz de sol o lámpara de luz ultravioleta.²²

El proceso de fijado es igual para todas las recetas de Van Dyke: se utiliza una mezcla elaborada con 50 gr de hiposulfato de sodio disuelto en 1 litro de agua (Es importante evitar adelgazarla ya que provoca que se blanquee y se desprenda la imagen).

La forma adecuada de revelar después de la exposición, es lavar la impresión en agua por 5 minutos (Fig. 27), y después continuar con el fijado –con un máximo de 7 minutos–, en la mezcla de sulfato de sodio (en este proceso la impresión se oscurece hasta un color sepia profundo y que aclare las altas luces).



27. Proceso de revelado de la imagen expuesta

²² La hora ideal para una exposición con luz solar es de 10:00 a 15:00 horas. Esto no garantiza que los tiempos no cambien debido a la intensidad del sol.

Maravilloso y bello como un sueño libido



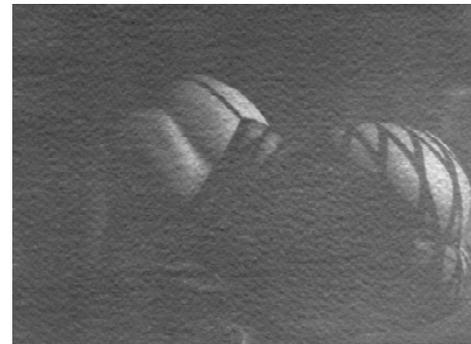
El siguiente paso conveniente aunque opcional es pasar la impresión por un baño de EDTA (Ethylenediamine tetra-acetic acid) para eliminar las sales no expuestas a la luz.²³ Después, en caso de utilizar el EDTA, es necesario lavar con agua antes de sumergir en aclarador de hipo durante 5 minutos y por último hay que lavar perfectamente con agua por 20 minutos eliminando todo residuo.

Un primer inconveniente al utilizar esta técnica es la imposibilidad de eliminar totalmente las sales férricas en la imagen, trayendo como consecuencia que con el paso del tiempo la exposición a la luz continúe con la reducción de sales de hierro, dejando un tono blancuzco en la imagen; por eso es recomendable utilizar las sales de EDTA. El proceso de Van Dyke es delicado y de poca duración. En seis meses la solución pierde sus cualidades y sólo se pueden obtener tonos café claro²⁴ (Ver Fig. 28).

El segundo problema es que con el paso del tiempo y la exposición prolongada a la luz ultravioleta se puede presentar pérdida de densidad en la impresión, debido a la inestabilidad de las sales de plata, la mala selección del soporte y el mal manejo del proceso. (Ver Fig. 29)



28, Impresión en Van Dyke /papel fabriano 300 gr con 1 min 40 seg. de exposición.



29, Impresión en Van Dyke /papel arches 600 gr con 1min de exposición.

²³ Por cada cucharada de EDTA poner 250 ml. de agua, durante 3 min.

²⁴ Lynn Glynn Gale; Op. cit; p. 72



XILOGRAFÍA: >> Un grabado es una estampa obtenida por impresión de una plancha preparada para retener la tinta de aquellas partes que definen las formas representadas >> ²⁵

Existen diferentes tipos de estampado:

1. El planográfico: xilografía, suelo grafía, litografía, zincografía, etc. (Ver Fig. 30)
2. La calcografía: grabados hechos en metal, huecograbado, mixografía, etc.



30. Disterori: Xilografía

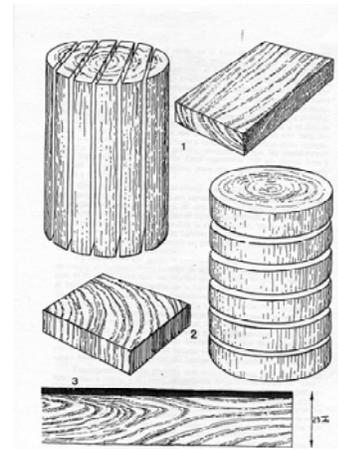
²⁵ ROVIRA SUMALLA, Alberto: Grabado en linóleo, Barcelona, Daimon, 1981, p. 11



El grabado en madera es el más antiguo en la estampa, sus orígenes se dan en Italia en el siglo XIII; la xilografía es una impresión en relieve que se realiza en una placa de madera trabajada de tal forma que las partes en relieve se entintan y se imprimen sobre papel como si fuera un sello; mientras que las que subyacen en la placa no son entintadas y no dejan marca en el papel. (Fig. 31) En México las mejores maderas para la xilografía son el pino, el cedro, la caoba, la caobilla y la ceiba, que por ser fibras compactas y homogéneas se trabajan con mayor calidad. Esta técnica de impresión se trabaja en Europa desde la Edad Media en madera de hilo, la cual está cortada en el sentido de la veta, es decir en el sentido del crecimiento del árbol en dirección de las fibras (Ver Fig. 32).



31. E. Bernard: Xilografía.

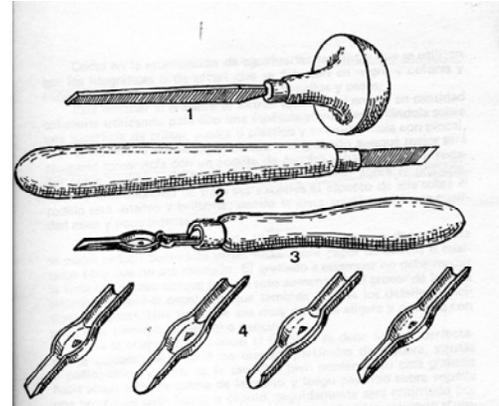


32. Cortes de la madera.

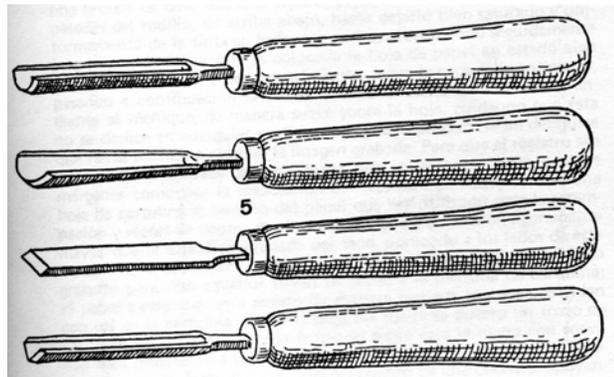


Materiales para el proceso de xilografía:

- ❖ Placa de madera entintada
- ❖ Crayón blanco de cera
- ❖ Escofina y prensa
- ❖ Gubias, puntas, navajas y cepillo de alambre
- ❖ Piedra para afilar
- ❖ Tinta y rodillo
- ❖ Espátula y estopa
- ❖ Talco y aguarrás
- ❖ Papel revolución
- ❖ Fieltro y tórculo



33. Buriles, cuchillas con mango y cuchillas intercambiables.



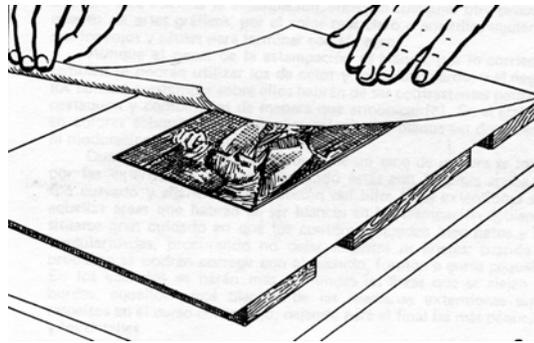
34. Gubias y formones.

Maravilloso y bello como un sueño libido



Proceso para la técnica de xilografía:

1. Dibujar directamente o calcar el diseño invertido con crayón blanco sobre la plancha de madera, previamente biselada y pintar de negro la cara sobre la que se va trabajar (esto facilita que al grabar se puedan apreciar las partes blancas y negras sin peligro a equivocarse).
2. El proceso de grabado tiene como propósito vaciar los blancos del diseño, con ayuda de puntas de metal, cuchillos, navajas y de las gubias.
3. Antes de su impresión final es conveniente realizar impresiones de prueba para ver los resultados (Ver Fig. 35).

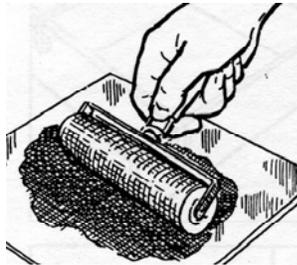


35. Impresione de prueba.

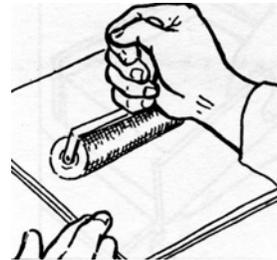
Maravilloso y bello como un sueño libido



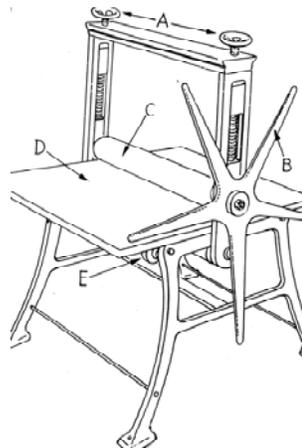
1. Ya concluida la placa, se prosigue a calentar la tinta con una espátula; después la placa se entinta perfectamente con ayuda de un rodillo (Ver Fig. 36, 37).
2. El siguiente paso es colocar la placa de madera sobre la base del tórculo y encima de esta, con un registro previo, colocar el papel sobre el que se desea imprimir (el papel puede utilizarse húmedo o seco de acuerdo a las necesidades), después se coloca el fieltro para proteger y dar mayor presión; es necesario aclarar que el tórculo tiene que ser preparado con anticipación con la presión adecuada para la placa con el fin de evitar errores.



36. Proceso de calentamiento de la tinta.



37. Entintado de placa.



38. Tórculo de impresión



3.3. 2 IMPRESIONES EN VAN DYKE

Para dar inicio a un buen trabajo fotográfico es básico comenzar por la elección de tipo de película que se va utilizar, tomando en cuenta el trabajo que se quiere lograr y las condiciones en las que se va trabajar.

En esta caso la selección de luz seleccionada es baja, por lo que elegí trabajar con película de 35 mm «Kodak» Tri X Pan asa 400, película pancromática de contraste medio y graduación tonal tolerante a bajas condiciones de iluminación, puede tener un forzado de hasta 1600²⁶ con revelado Dektol a 1 : 6, forzado a dos pasos para lograr mayor contraste.



39. Negativos fotográficos para el proyecto de libro de artista »Maravilloso y Bello como un sueño libido«

Maravilloso y bello como un sueño libido



El siguiente paso para una buena impresión es la selección adecuada del soporte. En mi etapa de experimentación me di la oportunidad de probar con diferentes tipos de papel y textiles con diversos acabados y gramajes. Entre los papeles que me dieron buenos resultados están el Fabriano artístico 100% algodón, libre de ácido de 300 y 600 gr con superficie de grano grueso ²⁷; y el papel Arches 100% algodón libre de ácido de 300 gr. con superficie de grano fino.

La elección final fue tomada con base en los tonos que presentan uno y otro papel. En el Fabriano sus impresiones son en tonos fríos (Fig. 42), mientras el Arches presenta tonos más cálidos (Fig. 43) por lo que mi elección fue este último.



42, Impresión en Van Dyke /papel Fabriano 600 gr con superficie de grano grueso, 2min 10 seg. de exposición.



43, Impresión en Van Dyke /papel Arches 300 gr con superficie de grano fino, 2min de exposición.

²⁷ Los papeles al no ser muy porosos, no necesitan cubrirse de un sisado extra de gelatina o almidón.

Maravilloso y bello como un sueño libido



La composición de las fotografías está formada por dos imágenes independientes yuxtapuestas. En primer lugar las tomas fotográficas con anotaciones oníricas (Fig. 44) y la segunda por medio de una imagen con carga surreal, retomada de la obra de artistas surrealistas. (Fig. 45) dando un efecto poético.



44. Negativo en papel albanene .



45. Negativo en albanene,
Fotografía de Álvarez Bravo.

Al retomar las obras surrealistas, ya sea por fragmento o como obra total, estoy haciendo un homenaje a estos grandes artistas tan admirados por mí, entrelazando un mundo irreal con mi propia realidad (Fig. 46), desarrollando poemas a través de imágenes que contienen deseos.



46. Negativos yuxtapuestos

Maravilloso y bello como un sueño libido



A continuación se presenta la serie de fotografías que pertenecen al libro de artista: *Maravilloso y Bello como un sueño libido* entrelazando la lectura de dos imágenes que llevan a un mismo punto surreal.



47. Fotografía N. 1

Maravilloso y bello como un sueño libido



48. Fotografía N.2



49. Fotografía No. 3

Maravilloso y bello como un sueño libido



50. Fotografía No. 4



51. Fotografía No. 5

Maravilloso y bello como un sueño libido

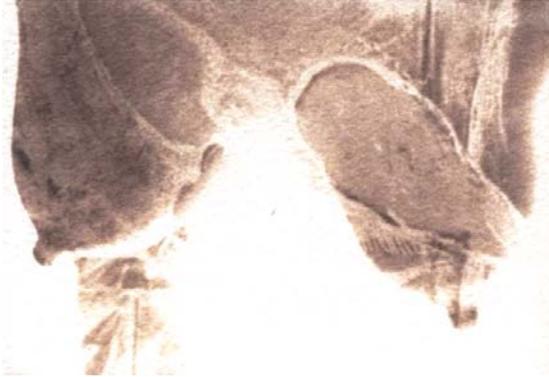


52. Fotografía No. 6



53. Fotografía No. 7

Maravilloso y bello como un sueño libido



54. Fotografía No. 8

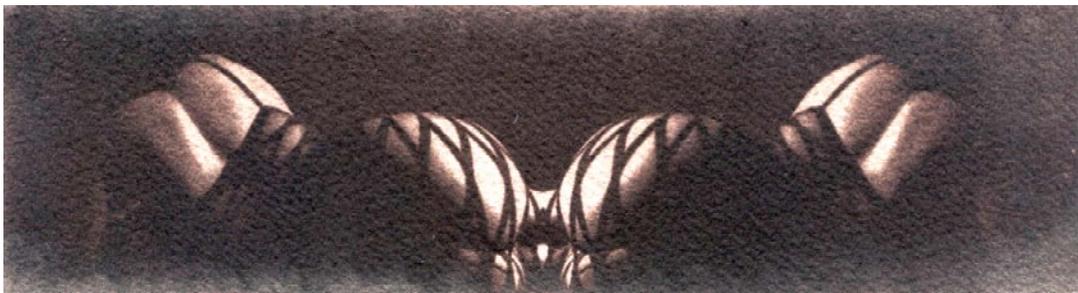


55. Fotografía No. 9

Maravilloso y bello como un sueño libido



56. Fotografía No. 10



57. Fotografía No. 11

Maravilloso y bello como un sueño libido



3.3.3 IMPRESION EN XILOGRAFÍA

El siguiente paso al tener realizadas las impresiones en Van Dyke es imprimir sobre las impresiones en xilografía, trabajando dos lenguajes diferentes que contrastan pero a la vez se integran en un mismo espacio, completando el camino hacia lo »maravilloso«.



58 Técnica mixta

La xilografía ya explicada en el punto 3.3.2 es un grabado que pertenece al grupo planográfico, el cual, en este proyecto, ha sido trabajado con relieve e impreso con tinta calcográfica en tono siena integrándose a las impresiones de Van Dyke enriqueciendo la composición, resultando una seducción visual. (Fig. 58)

²⁸ Un claro ejemplo es el collage »una semana de bondad«

Maravilloso y bello como un sueño libido



Los diseños realizados en la técnica de xilografía son utilizados como orlas que toman la función de marco en las fotografías, estos diseños se retoman de originales barrocos que circunscriben imágenes eclésiasticas; Pretendiendo una burla de su uso establecido, como lo manifiesta la técnica del humor en el surrealismo.



59. Técnica mixta: Impresión en Van Dike y xilografía.

Maravilloso y bello como un sueño libido



60. Técnica mixta: Impresión en Van Dike y xilografía.



3.3.4 NARRACIÓN DE SUEÑOS

En cada página de este libro de artista se alojan pequeños fragmentos de las narraciones de sueños recopilados de forma »automática« los cuales fueron seleccionados sobre la base de las imágenes más emotivas o fuertes que aún recordaba el consciente con respecto al mundo onírico. Estas narraciones de sueños fueron la base de la composición en la imagen, acompañadas de los textos donde las letras se vuelven palabras y estas a su vez se vuelven imágenes; se le da el mismo valor a la obra escrita como la visual, como se hacía en la revista surrealista *Minotauro*. (Ver Fig. 61)

Los textos son escritos sobre las impresiones con letra de molde en tinta en tono siena marcando el camino que conlleva al encuentro con lo «maravilloso» logrando conectarse por medio del monólogo interior que abre camino al razonamiento, la imaginación y el lenguaje; dando como resultado una expresión libre que rompe con el servilismo mental y da libertad al inconsciente. Aquí todo es posible, cualquier persona puede escribir. Ya lo decía Lautréamont: La poesía debe ser hecha por todos, »Se puede ser poeta sin haber escrito jamás un solo verso«²⁹

A continuación algunos de los fragmentos de narraciones de sueños:

*Somos dos lubricando y cubriendo de deseo sobre la cama.
Lamiendo mi omóplato hasta el ultimo helado del cuerpo.
Piel condimentada lunares pecas cosquillas sal en el pubis.
Camina el sabor de mi lascivia.*

²⁹ DUPLESSIS, Ivonne: Op. cit; p. 44

Maravilloso y bello como un sueño libido



61. Técnica mixta: Impresión en Van Dike y xilografía.

Maravilloso y bello como un sueño libido



El rostro anverso de los muslos, las mejillas de mis nalgas sonrojadas. Y la cadera provocando ondas sísmicas, invita a tu lengua húmeda inquieta probando el calor de mis pistilos.

Como espejo que refleja la libido, prisionera tu carne trémula pide escapar. Deslizándose por tus muslos contraídos por piquetes de ansiedad.

Observa mi espalda desnuda escarificada que ruega sentir tu boca, perdida entre penumbras mi silueta arde entre rejas sin dejarme escapar.

Estos rezos no se escuchan dentro de tu mente. Tus espermatozoides tocan mis paredes aun calientes y tus dedos como estacas manipulan el placer.

Amanecí con la cama mojada, tu sexo se agacha y el mío se esconde. Me quitas la ropa como papel de estaño. Dame dos orgasmos en la adquisición de esta noche jadeante.

Desnudarte como pelando una naranja, arrancando cáscaras de sudor. Mordiendo tu espalda con problemas en el broche. Mientras nuestra desnudez se oculta entre árboles de invierno. Retoñando como cascadas de nieve fornicando.

Tuve que visitar las sombras aleadas fetichistas y dejar partir a mi eros. Mi locura no era necesaria para cambiar de piel, vendiendo los espacios de mi respiración jadeante. Reflejas serpentina de lujuria en tus ojos

Te penetras en el icono justo entre mis piernas y oprimes la función de la pasión. Con tus alas tocas mis senos como higos, configurando mi cuerpo entre gotas de sudor.



3.5 ARMADO DEL LIBRO

La estructura final del contenedor se realizó en madera de pino con dimensiones de 25x25 cm. Y 5 cm. de profundidad, cubierta de piel en su parte exterior con la técnica de marroquinería. (Fig. 62, 63)



62. Estructura del contenedor.



63. Piel trabajada en técnica de marroquinería.

Maravilloso y bello como un sueño libido



En la parte interna se ubica del lado izquierdo un marco centrado realizado en madera dorada, (sustituye a los marcos de metal que contienen los portarretratos del siglo XVIII). El marco llevará en el centro una fotografía; (Ver Fig. 66). En el lado izquierdo, de forma decorativa, será forrada con terciopelo la estructura de madera también con la técnica de marroquinería (Fig. 67) Estas dos estructuras ya forradas serán unidas por medio de un lomo de piel y se les adaptará un cerrojo en la parte central.



64. Marco de madera con molduras.



65. Preparación de madera, antes de adherir la hoja de oro.



66. Marco de madera con Fotografía.



67. Parte izquierda del contenedor, forrado en terciopelo.

Maravilloso y bello como un sueño libido



66. Cerrojo antiguo montado en el portarretrato.

En la parte trasera del marco en su interior se ocultan en forma de secretero las 12 impresiones de sueños libido, como secretos liberados de nuestro inconsciente, representados como imágenes oníricas reunidas en sueños eróticos que tratamos de ocultar.



67. Libro de artista: Maravilloso y Bello como un sueño libido, visto en su parte interna

Maravilloso y bello como un sueño libido



Las hojas de este libro fueron realizadas en papel de algodón sueltas, representando a las fotografías antiguas que permanecen ocultas en la caja de recuerdos de toda mujer. Estas fueron marcadas con un sello del autor, como se hacía en el siglo pasado en las casas fotográficas.



68. Hojas del libro de artista *Maravilloso y bello como un sueño libido*.

Maravilloso y bello como un sueño libido

Para dar por terminado este proyecto sólo hace falta la presentación del libro de Artista:
Maravilloso y bello como un sueño libido.



69. Libro visto por su pasta exterior.



70. Parte interna del libro de Artista

Maravilloso y bello como un sueño libido



71. Parte oculta del libro de Artista.

CONCLUSIÓN

La propuesta del libro *Maravilloso y bello como un sueño libido*, se basó en la búsqueda de verdaderas fuentes de realidad de los sueños, realidades interiores que resultan más atractivas, divertidas e interesantes que la vida cotidiana, logrando rescatar nuestros verdaderos deseos, los cuales permanecen ocultos; recordando y analizando la idea central por medio de conceptos de Freud los cuales permiten acercarse a símbolos e imágenes llenos de significados.

La Hipótesis propuesta en esta investigación ha sido alcanzada de forma satisfactoria, verificando que la Teoría del Sueño fue base importante dentro de la ideología del movimiento Surrealista y que con ayuda de técnicas del psicoanálisis se pudieron extraer sueños con carga erótica que se mantenían disfrazados en el inconsciente, teniendo la oportunidad de interpretarlos en imágenes oníricas que conforman las composiciones de mis imágenes, mismas que fueron realizadas con técnicas de Van Dyke y xilografía, siendo las que componen el libro de artista *Maravilloso y Bello como un sueño libido*; además contiene caracteres surrealistas, respetando la idea original de este proyecto, con sólo algunas modificaciones a causa de problemas de costos.

Con este proyecto se construye un vínculo entre la investigación teórica, la obra y el contenedor, representado por un portarretrato utilizado como fetiche, donde se interpreta la apariencia exterior del sujeto que se muestra ante la sociedad, difiriendo de lo que se guarda en el interior de nuestra mente, de los sentimientos y por supuesto de nuestros sueños, único lugar en que se nos permite estar realmente liberados de nuestro consciente. Nuestro inconsciente, es representado por medio de sueños que son transcritos en impresiones guardadas en el interior del portarretrato, imágenes que traspasan represiones morales y sociales y que buscan la libertad del deseo sexual latente. Estas imágenes se mantienen hasta este momento ocultas y sobreprotegidas por deseos reprimidos, escondiendo la sexualidad en el terreno de una no-aceptación. Estas imágenes se acercan a una ideología surrealista, retomando técnicas realizadas dentro del movimiento.

Debo comentar que los objetivos de esta investigación han reafirmado mi proceso creativo con la producción del libro de artista y también reafirman mi noción de que el espectador debe interactuar con la obra al estar en contacto con ella, logrando un proceso lúdico entre todos sus elementos, y facilitándome la integración al campo de los «Otros Editores».

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. El libro de artista. Bogotá, Colombia, Arte dos gráficos, 9ª. Feria Internacional del libro, pp.48.
- BOOKFIELD, Karen. La Escritura. México, Ed. Altea, 1994, pp. 64.
- BRADLEY, Fiona. Surrealismo. Hong Kong, Ed. Encuentro, 1999, pp. 80.
- BRETON, André. Conversaciones (1913-1952). México. Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 313.
Antología 1913-1966. México, Siglo XXI 9ª Edición, 1994, pp. 333.
- BRIONY, Fer, Batchebr David y Wood Paúl. Realismo, Racionalismo, Surrealismo. Madrid. Akal, 1999, pp. 348.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. André Breton: Atisbando sin la mesa parlante. México, UNAM, 1982, pp. 111.
- CARRIÓN, Ulises: El Arte nuevo de hacer libros, México, en: Plural, número de Febrero, 1975.
- COLEMAN, Catherine. Arte dos Gráficos. Libros de artista. Madrid, s/e, 1982.
- DAHL, Svend: Historia del libro. Madrid, Alianza Universidad, 2a. Edición, 1985, pp.176.
- DAWN, Ades. El Dadá y el Surrealismo. Barcelona, Labor, 1975, pp. 66.
- DE LA TORRE VILLAR, Ernesto. Breve historia del libro en México. México, s/e, 1999.
- DUPLESSIS, Ivonne. El Surrealismo. Barcelona, Oikos-tau, 1972, pp. 123.
- DUROZOI, German: El Surrealismo. Madrid, Guadarrama, 1974, 307 pp.
- ESCOLAR, Hipólito. De la escritura al libro. Madrid, 1976, pp. 156.
- FERNANDÉZ, Bárbara. Ver y leer a Magritte. España, 2000, pp. 118.
- FREUD, Sigmund: Obras completas de Sigmund Freud, Tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 1179.
Obras completas de Sigmund Freud, Tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 2421.
Introducción al Psicoanálisis, México, Alianza, 1986, pp. 486.
- GENERACIÓN, Publicaciones Periódicas S. C. Generación, Año XVII, No. 63, Marcel Duchamp. México, 2005, pp. 68
- GIMFERRER, Pere. Max Ernst. Barcelona, 1983.
- GOLDSTEIN, Howard. Libros de artista. Madrid, Paseo de recoletos, s/e, 1982, pp. 48.
- GONZALES FLORES, Laura. La Cianotipia. México, UNAM, Tesis Artes Visuales, 1986.
- GREENAWAY, Peter. Película: Los libros de Próspero. Inglaterra, 1991.
- IGUINIZ, Juan B. El libro. México, Porrúa, 1946, pp. 84.
- KARTOFEL, Graciela y Manuel Marín. Ediciones de y en artes visuales: lo formal y lo alternativo. México, UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1992, pp. 102.
- LYNN GLYNN, Gale. Manual de procesos alternativos. Fotografía. México, UNAM ENAP, 2006, pp. 199.
- MANZANO, Daniel. Gaceta UNAM. México, UNAM, 1996.
Catálogo de la exposición Para ti soy libro abierto. México, UNAM, 1997.
- MIRANDA, Leticia. Editoriales alternativas. México, 1984.

- M**ENDOZA, LEON Victoria; Santoyo Enrique; Sereno, Luis Antonio. La fotografía como expresión artística: Un manual para procesos alternativos. México, UNAM, Tesis De Artes Visuales, 1999, pp. 140.
- N**ADEAU, Maurice. Historia del Surrealismo. Barcelona, Ariel, 1972, pp. 259.
- O**RIOL, Antonio; Espinosa Patricia. Freud 2 »Sexo y Arte«. México, IPN, 1994, pp. 324.
- P**ALAZÓN, Ma. Rosa. Reflexiones sobre Estética a partir de André Breton. UNAM, México, 1986, pp. 493.
- R**AMÍREZ, Juan Antonio. Duchamp el amor y la muerte, incluso. España, Siruela, 1993, pp. 222.
- R**AYMOND, Marcel. De Baudelaire al Surrealismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 250.
- R**ENAN, Raúl. Los otros libros. México, UNAM, 1988, pp.51.
- R**ODRIGUEZ GARCÍA Cristina; Mónica Rodríguez Velásquez; Magali Sarmiento; y Gonzalo Becerra. El Grabado. Historia y trascendencia. México, UAM Xochimilco, Multidiseño Gráfico, S.A. 1989, pp. 144.
- R**ODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. Dadá documentos. México, UNAM, 1ra edición, 1997, pp. 314.
- R**OVIRA SUMALLA, Albert. Grabado en linóleo. Barcelona, Daimon, 1981, pp. 96.
- S**TELLWEG, Carla. Libro de artista. Madrid, 1982.
- T**ANNENBAUM, Bárbara. Libro de artista. Madrid, 1982.
- W**ILSON, Martha. Libro de artista. Madrid, Paseo de recoletos, s/e, 1982.
- Z**AMORA, Fernando. Presentación. s.p.i. Material fotocopiado.