



**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES
UNAM**



LOS LIBROS DE ARTISTA, LOS OTROS LIBROS

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN PINTURA**

PRESENTA EL ALUMNO

MARCO ANTONIO RANGEL GONZÁLEZ

DIRECTOR: DR. BB.AA JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA

AGOSTO, 2007



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

Agradezco a todas las personas que formaran parte de esta travesía y que sin su apoyo jamás hubiera sido posible la realización de este trabajo. Al doctor Daniel Manzano Águila que con su paciencia y aguda crítica hizo que este trabajo fuera posible y no estuviera aun metido sin rumbo en alguna biblioteca. Al Doctor Fernando Zamora que con su apoyo me hizo entender lo posible de un trabajo de investigación. Al Maestro Eduardo Ortiz su apoyo y comprensión de este trabajo fue indispensable para su conclusión. Al Maestro Enrique Duffo que con sus críticas hizo que este trabajo tuviera rumbo y finalmente al Maestro Pablo Kubli que con su paciencia me enseñó a moldear la investigación, A todos ellos mis agradecimientos infinitamente.

Quiero dedicar esta tesis a mi familia esposa e hijos que sin su comprensión y ayuda jamás hubiera sido posible este trabajo.

Por ultimo agradezco el apoyo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) y el Programa para el mejoramiento del profesorado (PROMEPE) que me apoyaron económicamente en este camino.

ÍNDICE.

• INTRODUCCIÓN.....	1
---------------------	---

PRIMER CAPÍTULO.

LOS OTROS LIBROS, LOS ALTERNATIVOS.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 LOS LIBROS ALTERNATIVOS.....	6
1.2 ANTECEDENTES.....	7
1.3 REVISIÓN HISTÓRICA.....	8
1.4 EL LIBRO COMO CONCEPTO.....	11
1.5 EL OTRO LIBRO EN MÉXICO.....	14
1.6 EL NUEVO ARTE DE HACER LIBROS.....	18
1.6.1 EL ESPACIO EN EL OTRO LIBRO.....	19
1.6.2 EL LENGUAJE EN EL OTRO LIBRO.....	20
1.6.3 LA ESTRUCTURA EN EL OTRO LIBRO.....	21
1.6.4 LA LECTURA EN EL OTRO LIBRO.....	22
1.7 ¿LIBRO DE ARTISTA O LIBRO OBJETO ARTÍSTICO?.....	23
1.8 LENGUAJE VISUAL.....	25
1.9 LOS OTROS LIBROS, LOS ALTERNATIVOS.....	26
1.10 TIPOS DE LIBROS ALTERNATIVOS.....	28
1.10.1 LIBROS ILUSTRADOS.....	29

1.10.2 LIBROS ÚNICOS.....	29
1.11.3 LIBROS HÍBRIDOS.....	30
1.13.4 LIBROS CAJA OBJETO.....	30

**SEGUNDO CAPÍTULO.
LOS GRUPOS Y SUS ACCIONES.**

2 A MODO DE INTRODUCCIÓN.....	33
2.1 ORIGEN.....	34
2.2 LA FLECHA ES LANZADA, VUELA.....	36
2.3 LA FLECHA DA EN EL BLANCO. LOS GRUPOS.....	38
2.4 DEL INICIO LOS GRUPOS GRUPO PROCESO PENTÁGONO.....	40
2.4.1 INSTALACIÓN PENTÁGONO.....	41
2.5 GRUPO MIRA.....	42
2.6 TALLER DE ARTE E IDEOLOGÍA.....	44
2.7 ASÍ SE LLEGA AL INICIO. TEPITO ARTE ACA.....	46
2.7.1 INICIO DEL INICIO.....	48
2.8 GRUPO EL COLECTIVO.....	51
2.9 GRUPO SUMA.....	52
2.10 EL ARCO.....	56
2.11 ES LANZADA OTRA FLECHA, NO DA EN EL BLANCO SINO EN EL NEGRO. FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA.....	57
2.12 NO-GRUPO.....	61

2.13	PEYOTE Y LA COMPAÑÍA.....	63
2.14	MARCO.....	64
2.15	NUEVAS TENDENCIAS.....	66
2.16	ACTUALIDAD.....	67

**TERCER CAPÍTULO.
ESTRATEGIA PERSONAL Y VIDA CULTURAL.**

3	A MODO DE INTRODUCCIÓN.....	69
3.1	¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?.....	70
3.2	ULISES CARRIÓN.....	75
3.3	BEAU GEST PRESS.....	77
3.4	IN-OUT-CENTER.....	78
3.5	OTHER BOOK´S AND SO.....	79
3.6	ANONYMOUS QUOTATIONS, UN LIBRO DE ARTISTA.....	82
3.7	SISTEMA INTERNACIONAL DE ARTE CORREO ERRÁTICO, MAIL ART.....	83
3.8	OTRAS FORMAS DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA.....	86
3.9	EL ROBO DEL AÑO, UNA INSTALACIÓN.....	87
3.10	EL ARTE CORREO EN MÉXICO, BREVE BOSQUEJO.....	89
3.11	ARTE SONORO EN MÉXICO.....	90
3.12	EL ARTE SONORO DE ULISES CARRIÓN.....	91
3.13	ULISES CARRIÓN Y EL VIDEO.....	92

3.14 POESÍA CONCRETA.....	94
3.15 POESÍA VISUAL EN MÉXICO.....	95
3.16 EDICIONES DE Y EN ARTES VISUALES.....	98
3.17 PUBLICACIÓN ALTERNATIVA.....	99
3.18 EL ARCHIVERO.....	100
CONCLUSIONES.....	102
ANEXO.....	107
BIBLIOGRAFÍA.....	115

INTRODUCCIÓN.

Cuando se inició este trabajo de investigación, prácticamente carecía orientación hacia donde guiarlo, la realización de varios bosquejos de cómo abordar el tema ocupó parte de esta investigación, ya que la bibliografía es escasa y la mayor parte de las fuentes para consulta son de páginas Web. Ante esta problemática se hizo obligado recurrir a esa bibliografía. El proceso de indagación dio como resultado que el proceso de estudio se concentrará al desarrollo histórico del libro de artista, El presente trabajo intenta ser un precedente de la referencias para aquellos interesados en el tema de “los otros libros”, por lo que se ha estructurado de la siguiente manera.

El primer capítulo aborda el tema desde la perspectiva histórica, como se generó y evolucionó el concepto libro de artista, refiere el debate de si es libro de artista o libro objeto artístico, hasta ser nombrado de la forma actual. Así mismo, se señala el porque de las causas histórico-artísticas, que se aborda desde una perspectiva deductiva. El lector encontrará en éste capítulo el análisis de por que, el libro de artista ha sido una escala de carácter obligatorio para el desarrollo del arte contemporáneo, para todo artista que se le reconozca en la época, tal es el caso de los artistas pertenecientes al grupo Fluxus entre otros, quienes experimentaron con éste concepto en el desarrollo de su quehacer artístico.

Otro punto importante que se trata es el marco político-artístico de la creación, su desarrollo en el México posrevolucionario con el surgimiento de las corrientes artísticas y, su desarrollo en referencia a lo político y su importancia en el contexto cultural.

La investigación se centra en cómo y qué es un *libro de artista*, se ha dejado a lado el hecho de hablar sobre los *libros tradicionales*, tanto su historia como su proceso de composición, pues pienso que hablar sobre ellos requiere de un trabajo a parte, ya que en sí algunos *libros tradicionales* tiene en su forma como concepto novedosas he innovadoras maneras de encuadernación y diseño, no así en su estructura total. En el libro de artista su particularidad esta en la exposición formal y conceptual, asimismo su desenvolvimiento en el campo artístico y la diferencia que hay entre los diferentes tipos de nombres que se le han puesto a estos trabajos: *libros únicos, libros caja objeto, libros intervenidos, libro obra* y por supuesto *libros de artista*, por lo anterior se les nombra libros alternativos, y con este concepto “alternativo” se hace referencia a un libro hecho en totalidad o en gran parte por un creador; ya que no sólo los artistas han hecho estos libros alternativos. En este trabajo se presentan las características de cada uno de ellos.

No se puede dejar pasar la reflexión entorno a un *libro de artista*, desde su composición su estructura, su lectura, su espacio, para lo cual se analiza el escrito de *El nuevo arte de hacer libros* que Ulises Carrión un importante teórico y artista hiciera en la década de los setenta. Quien además con su desarrollo teórico-artístico hace una trascendente aportación al arte internacional y llega a ser uno de los pioneros del arte conceptual en México.

La parte social y el desarrollo del arte alternativo en México, se concentra en el segundo capítulo: Análisis y desarrollo del fenómeno de los Grupos, sus actores y sus acciones. Se estudia el inicio de los Grupos, contexto socio-político, campo de acción de algunos de éstos.

Aunque no hay referencia textual de *libros de artista* de los Grupos se expone que algunos de sus integrantes, como Adolfo Patiño, Felipe Eheremberg y Manuel Marín produjeron como un medio de difusión en ediciones limitadas. Del resultado de la investigación se puede afirmar que no se les conocían como *libros de artista*, aunque ya hacían publicaciones de características similares a las denominadas *otro libro*. Su hechura, su distribución son características de un *otro libro*. Todo corre a cargo del creador, desde su concepción hasta su difusión y distribución, estas son las principales características del *libro de artista*.

Un otro libro, un libro alternativo, se define así a todos aquellos libros hechos bajo el trabajo conceptual e intervención del concepto libro, que usa a la página como espacio de posibilidades ilimitadas para la creación plástica, interrelacionando texto, forma y lenguaje visual.

Aclarar las diferencias que hay entre unos y otros, y definir que características son peculiares en cuanto a los nombres, se convirtió en interés personal de quien esto escribe, espero que al lector le resulte agradable este trabajo y pueda sacar sus conclusiones sobre lo que es un *libro de artista*, su proceso histórico y su desarrollo, particularmente en México.

El tercer capítulo se enfoca a la elaboración de una definición ¿que es un libro de artista? sus diferencias, características y dada la contribución de Ulises Carrión, se presentan las distintas facetas. Aquí se plantea cómo se retoma a la página como obra, como espacio y vehículo para la creación; su conjunción de la sintaxis de texto y de la imagen, así como las aportaciones que hace la poesía concreta y poesía visual al *otro libro*, asimismo se hace referencia a la experimentación con la instalación artística, el mail art, el arte sonoro y el video. Se alude también a las ediciones de los *libros de artista*, por parte de quienes han dedicado desde finales de la década de los setenta, a hacer un archivo en México de los *otros libros*, es decir, las ediciones alternativas.

En este capítulo también se exponen a las manifestaciones artísticas en América Latina, las incursiones del tema por parte de algunos artistas mexicanos en el cono sur y de algunos artistas sudamericanos en México, que han trabajado en conjunto por el arte, en su distribución y consumo.

Ojala el presente trabajo contribuya a la consulta del tema. Y sea parte del punto de partida para citas o referencias y afinidades del tema o propicie alguna otra investigación a futuro.

CAPÍTULO I

LOS OTROS LIBROS, LOS ALTERNATIVOS

1 A MODO DE INTRODUCCIÓN

¿Cómo es el *libro de artista* en sus formas de creación? Es una alternativa de traducción de los lenguajes contemporáneos. Una revisión histórica de su desarrollo teórico-práctico los presenta como los tipos de libros, *los otros libros*, una alternativa a la creación no ordinaria de las distintas épocas, periodos en los que ha habido manifestaciones de ellos. Así surge el debate entre libro de artista o libro objeto artístico, ya que el libro alternativo sugiere, en alguno de sus casos, el formato de libro como objeto, es decir, retoma a éste en su forma más elemental y lo sintetiza en otro formato que analizará al texto como parte

fundamental del libro-obra. El otro libro hace a un lado la creencia de que el escritor escribe libros, para darle a la imagen igual importancia que al texto. El texto histórico que hizo Ulises Carrión para el desarrollo teórico de *Los otros libros*, es sin duda, base para la creación de éstos en sus distintas formas creativas. Algunos libros que se han hecho a raíz de las manifestaciones artísticas de principios del siglo XX, son el antecedente de los libros de artista contemporáneos. Su desarrollo y cómo se le conoce actualmente es a partir de mediados del siglo XX. El libro alternativo ha sido ya objeto de estudio y se ha vinculado paralelamente a otras manifestaciones contemporáneas como el Happening, el Performance y la poesía visual, en conjunto son la base para los principios del arte conceptual, por lo menos en México.

1.1 LOS OTROS LIBROS

El término contemporáneo de *libro de artista* se gesta en la década de los setenta se denomina con él a las obras con características de libro hasta ese entonces, hechas por artistas [que en su totalidad consistía de interpretaciones y significados distintos a los conocidos por las artes intervenidas con imágenes y texto] aunque ya se habían dado algunos signos de composiciones similares en ediciones de principios del siglo XX.

El término intentó tener correspondencia con la trasgresión de los límites de las disciplinas artísticas con códigos literarios y gráficos alternados que hacían distinto el entendimiento y la lectura de un libro. Los medios de distribución y difusión que los artistas tuvieron a su alcance para dar a conocer a los otros libros, de manera independiente fueron la fotocopia, el mimeógrafo, la distribución de ellos mismos por diferentes puntos de la ciudad, fueron administrados por los mismos creadores.

Por otro lado no es extraña la relación del libro de artista con otras manifestaciones del arte en distintos puntos geográficos, su vínculo con el arte correo es un ejemplo de acercamiento de los puntos geográficos¹ y las coincidencias en distancia es una manera de reproducir la percepción de la realidad, además de sobrepasar las restricciones de los objetos y los conceptos establecidos.

La visión que el artista imprime, a sus trabajos de formatos diferentes a otro libro sobrepasa al objeto, por eso, el espectador requiere de un cambio “en sus hábitos y preceptos de lo que debe de ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje”² esta forma expresiva es una visión del *libro de artista* que acelera el proceso productivo.

1.2 ANTECEDENTES

A finales del siglo XIX, Stéphan Mallarmé en su texto *Acción restringida* logra representar la relación entre las palabras y las cosas, entre las ideas y la existencia. Ya en ese entonces el libro servía de base para representar cualquier contenido visual, la representación del objeto-libro, en este periodo, es más como concepto que como contenedor, la lectura se hace más personalizada.

El énfasis que se le daba a ciertas letras usando espacios simultáneos y manipulación tipográfica, transformaban al libro tradicional en una secuencia espacio-temporal, en lecturas visuales y gráficas. Para Martha Hellion, los acontecimientos que sacudieron la primera mitad de siglo XX fueron definitivos

¹Martha Hellion, *libros de artista*, Turner, Tomo I, México, 2002, p 14.

²Ibidem

para la creación de nuevas formas en el campo de las editoriales, con ello se transformó también el campo visual y el texto, en torno a los procesos creativos que alteraron la palabra, tanto que, muchos artistas fueron también en esa época creadores y promotores de revistas a través de las cuales se difundían las ideas visuales junto con la poesía³.

1.3 REVISIÓN HISTÓRICA

A finales del siglo XIX, Guillaume Apollinaire, visitó a su hermano en la ciudad de México quien trabajaba para correos entre 1885 y 1890, a su regreso a París le envió a su hermano postales que combinaban lo poético, lo visual, lo tipográfico y lo editorial, en su momento no pudo tener repercusión en el campo artístico⁴ pero más adelante se extendió por todo el mundo occidental.

El interés de los artistas e intelectuales de principios del siglo XX, por el trabajo editorial fue vasto, que pudo albergar más disciplinas en una publicación; dándoles un giro renovado y un nuevo sentido de lectura, este es un antecedente directo del libro alternativo⁵, aunque para Martha Hellion aún no se le denominaba libro de artista, aunque ya tenía las características de un otro libro; más estructura conceptual, tipografía y un lenguaje visual distinto al conocido.

“...Tanto el constructivismo ruso, como el futurismo de Manieretti, jugaron un papel fundamental en la evolución estética que afectó

³ *Idem*.P24

⁴ *Idem*. P 24

⁵ Uso éste término para referirme a lo que se le denomina libro de artista.

el espectro más visual del lenguaje, su estructura, su tipografía y su colorido...”⁶

En 1909 los futuristas publicaron en sus primeras páginas del *Le Fígaro* su manifiesto estético, en él se decía que la página era un legítimo espacio artístico y se podía usar como arte en vez de ser parte de una obra artística. Con anterioridades artistas medievales ilustraban la página, de forma que el texto tenía igual importancia que la ilustración. William Blake, coloreaba a mano sus grabados ilustrados por poemas.

Sin embargo, el empleo de métodos modernos que permitieran la reproductividad múltiple, hace que un antecedente directo del libro alternativo sea este y consista en abaratar la producción en serie y llevarlo a la más gente posible.

Gramsci escribiría a Trotsky “con anterioridad a la guerra, el futurismo gozaba de gran popularidad entre los obreros.”⁷ Este es uno de los principales logros que el libro alternativo quiere rescatar como distribuidor de cultura de una forma no convencional. Como dato curioso la revista *La cerba* descubrió que sus lectores, en su mayoría en sus más de 20.000 ejemplares publicados en esos años eran obreros. Este fue uno de los logros del futurismo, su auditorio era un público no artístico, lo anterior fue la muestra de que el arte se distribuye más hacia las masas, en formas no convencionales, como es el caso de ediciones que conllevan un lenguaje plástico no tradicional. (En México el grupo “El Colectivo” haría algo similar pero en el contexto urbano años más adelante).

⁶Martha Hellion. *op cit.* P 25

⁷Wilson, Martha, *La página como espacio*, en: libros de artista, S/E, Madrid, 1982, p 48.

Las ideas de Manieretti tuvieron impacto en la pintura futurista, coincidieron además con los caligramas de Apollinaire⁸, e influenciados por la obra Estephan Mallarmé *Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar (1897)*⁹ se unieron a publicaciones que usaban variaciones tipográficas como recortes de papel para adornar paredes, haciendo así una demostración paralela a las galerías establecidas en el París de aquella época. Los artistas tenían más contacto directo de manera económica y clandestina usando el correo y el tren para comunicar sus ideas plásticas.

Para el año de 1910, siete años antes de la Revolución Rusa, los artistas rusos trabajaron conjuntamente en una producción editorial, mediante su trabajo hicieron la propuesta de una nueva sociedad, el uso de la página les permitió un experimento visual con fines políticos; arte y política se fusionaban, de tal unión se hicieron unos pequeños libros que tuvieron acceso a las imprentas. Por ejemplo en 1923 Lisitzky y Vladimir Maiakovsky colaboraron en la publicación titulada *En voz alta* Lisitzky diseño la tipografía para 13 poemas de Maiakovsky, este será otro antecedente de libro alternativo, resultado de la interacción entre la lectura en voz alta y la intervención de más de un creador.

Los surrealistas al igual que los futuristas se propusieron a explotar todos los medios posibles que les brindaban la nuevas tecnologías, fotografía, películas, grabaciones, publicaciones- todo con el fin de llevar el arte al mayor grupo de personas, tal es el caso de la revista VVV editada por André Bretón que exponía la obra visual y escrita. El apego cada vez más al Offset permitió que las publicaciones fueran más rápidas en las formas de expresión más variadas, tanto literarias como visuales. Aquí se le da a la página un gran valor visual al no usar

⁸ *Ibid*, P 8

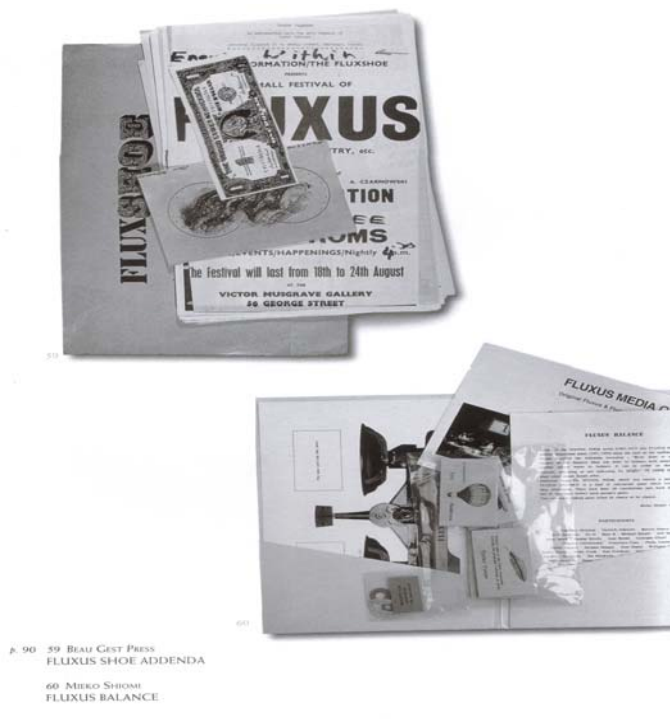
⁹ *Ibid*, p 8

sólo el texto como lenguaje sino otros elementos plásticos que apoyaran la lectura de un otro libro

1.4 EL LIBRO COMO CONCEPTO

Dieter Rot hizo publicaciones a los que llamó libros-objeto. Este artista publicó entre 1954 y 1957 varios libros-objetos en diferentes formatos y de manera gráfica. Asimismo implemento varios materiales para la encuadernación, uso diferentes formas de interacción con el objeto libro, hasta llegar a la destrucción de la forma, por el simple hecho de hacerlo. En 1961 coleccionó y recortó varias revistas alemanas las humedeció en agua, gelatina y especias y después las encuadernó haciendo así a lo que le llamó “literatura salchicha”. El resultado de esta experiencia vendrá a ser un libro de artista contemporáneo; interviene el objeto y lo reconstituye para encuadernarlo dándole así una resignificación conceptual al mismo libro alternativo.

La página se convierte en el libro obra como forma ilimitada de creación, donde se transforma el lenguaje en su aspecto visual, reconstituyendo así al libro como formato donde texto e imagen se unen para darle un lenguaje distinto al conocido hasta entonces.



Rot hizo bastantes ejemplos usó muchos y diversos elementos utilizó la página con variedad de materiales e impresiones con papel. Casi al mismo tiempo que Rot se encontraba experimentando con sus libro alternativos en el centro de Europa, el grupo Fluxus utilizaban impresiones más baratas y asequibles para producir manifiestos, usaban también postales, posters y libros. Robert Watts publicó un libro encuadernado a George Maciunas entre 1965 y 1967, en éste libro, Mauciunas utilizó tarjetas y goma de banaba¹⁰. Robert Filliou publicó un paquete de tarjetas postales tituladas *comida abundante para un pensamiento estúpido* a través de la editorial Something Else Press (activa durante 1964-1974) y fundada por Dick Higgins. Con esta publicación se creó la desmaterialización del objeto artístico que consistía en comprar el libro con tarjetas postales y enviarlas con tonterías a amigos: el libro dejó de existir, Higgins también publicó *la serpiente de papel* de Ray Jonson y *días por venir* de Wolf Vostell¹¹.

¹⁰ Banaba árbol asiático de flores grandes

¹¹ Wilson, *op cit* p 14.

Un ejemplo de libro alternativo, considerado por muchos, libro de artista es el que hiciera Yoko Ono en el año de 1964 *Grapefruit*, millares de ejemplares fueron apareciendo gracias a la asociación de Yoko Ono y Jhon Lennon, gracias a la popularidad que ostentaba la música de los *Beatles*, en esa época fue posible por primera vez, sin quitarle mérito a Yoko, un libro de artista tuviera acceso al público masivo, "...jamás había sido un libro hecho por una artista tan ansiosamente leído por el público desde que la teorías futuristas se extendieran por toda Europa¹²..."

Otro caso sería el de Ed Roscha, ha publicado libros obra con una calidad más comercial, se dice que hasta la fecha, en cuestiones de libros, Roscha es el artista que más libros obra ha vendido. *Veintiséis estaciones de gasolina, 1963; algunos apartamentos de los Ángeles*, son sólo algunos de sus títulos y los temas de ciudad han sido recurrentes en su obra, su temática citadina ha podido plasmar, en un libro de artista la vida cotidiana de una parte de los Ángeles California.

Sin embargo, en el caso de América, concretamente en México ha sido un proceso distinto y difícil, los libros obra han surgido de diferentes fuentes tal es el caso de la experimentación directa y con temas que poco a poco fueron dirigiéndose a lo que se conoce como libro de artista.

1.5 EL OTRO LIBRO EN MÉXICO

¹² Ibidem

En su momento en el año de 1925, David Alfaro Siqueiros trabajaba para la embajada Mexicana en Barcelona donde editó la revista *Vida Americana*¹³, [un antecedente del libro de artista en México son las publicaciones periódicas de revista] junto con el catalán Joan Salvat Papasseit y Joaquín Torres García. En esa publicación se lanzó la teoría del *Noucentisme*¹⁴, éste movimiento influyó al movimiento del muralismo y dio bases para la escuela mexicana de pintura.

En México el pintor Gerardo Murillo (Dr Atl) después de su participación en la Revolución Mexicana, crea libros crítico-políticos cuyas portadas se unen las imágenes con la forma literaria como es el caso de *Cultura* (1916), donde colaboraron Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, Diego Rivera y el Dr. Atl.

El Movimiento Mexicano alternativo fue casi paralelo al movimiento europeo ya que artistas mexicanos residían en París y editaban revistas con escritos e ilustraciones de artistas mexicanos. Así mismo, en el continente americano se dio un auge de publicaciones, durante las primeras décadas del siglo XX. En ellas se dio a conocer a poetas importantes y a artistas destacados de la vida artística contemporánea. La gran efervescencia que se vivió en este periodo, propició las creaciones artísticas de trascendencia. Por un lado, la introducción de nuevos conceptos a la vida cultural de los países latinoamericanos dio pie para la creación de acciones donde la poesía, la música y el lenguaje visual llenaron las expectativas de creación y generó un campo visual más extenso en documentos recopilados, tal es el caso de Juan de la Cabada y Silvestre Revueltas, quienes colaboraron con Leopoldo Méndez, en una publicación de lo

¹³ Véase Martha Helió *op cit.* P25

¹⁴ *El Noucentisme* era un movimiento de Eugenio d'Ors, nacido en 1906. duró hasta la década de 1920. movimiento estético que representaba la superación del Modernismo o art nouveau, cuyos máximos exponentes fueron el poeta Joan Maragall y el arquitecto Gaudí, este movimiento influyó en forma decisiva a Miró y Francisco Goitia.

mejor y más destacado de sus obras, publicación que se cataloga como un libro de artista.¹⁵

Más adelante en plena actividad artística, en la década de los sesenta y setenta las agrupaciones de artistas e intelectuales integraron los Grupos, que fomentaron el arte alternativo en sus quehaceres cotidianos, analizan con ello la cultura y fomentan una crítica fuerte para el sistema de gobierno y sus políticas culturales. La década de los setenta comienza con la masacre del 68 donde después del suceso los Grupos empezarán a entretener una historia no oficial en el arte mexicano, apropiándose simbólicamente del espacio urbano y reestructurando el lenguaje plástico de lo cotidiano, siendo así un principio del arte conceptual en México.

Es necesario retomar el tema con las manifestaciones populares que se gestaron en el 68, La apropiación simbólica de los grupos artísticos que se crearon después del conflicto del 68 y que tuvieron mayor presencia durante la década de los setenta. Criticaron artísticamente los discursos institucionales y se apropiaron del espacio público, recreando una apropiación simbólica del espacio urbano, manifestando la falta de apoyo institucional en el ámbito social. La crisis económica y la pauperización de los cinturones de pobreza extrema, fueron temas recurrentes de los Grupos, es decir, fue un movimiento contracultural, que se apropiaron de las calles como principal medio de llevar al público la experimentación, la reflexión, marcar y vivir estéticamente la ciudad de México¹⁶.

Aunque los otros libros en México tuvieron su periodo más promisorio, entre 1976 y 1983¹⁷ ya que en ésta época es cuando aparecen más editoriales de corte visual y literario. Recuérdese que este antecedente tiene que ver con las ediciones que

¹⁵ Martha Hellion. *op cit.* P33

¹⁶ Alma b. Sanchez, *la intervención artística de la ciudad de México*, Conaculta, 2003.

¹⁷ Raúl Renán, *Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, 1999.

hacían los artistas con intenciones de abarcar un sector de lectores y si este era el sector obrero, mejor. Para ello se dedicaron a confeccionar nuevas formas de estructurar un objeto que saliera de todo modo convencional en el lenguaje plástico. La proliferación de estos libros se debe al alcance de las máquinas de impresión a costos muy bajos y a lo que dice César Espinosa cofundador de La Perra Brava y el Taller de Arte e Ideología (TAI)

“La idea era lanzar una “revista” de corte proto-conceptualista cuyo formato sería una bolsa para guardar el pan, pero en lugar de éste contendría reproducciones de trabajos de los autores invitados hechas por ellos mismos en la misma cantidad que el tiraje proyectado, que era de cien ejemplares¹⁸”.

Las características del libro de artista se manifiestan en ésta cita por su corte estructural, su concepto y sobre todo la distribución, así como usar la página como obra plástica.

Esta ideología representa gran parte del fenómeno de los grupos, poder hacer el intercambio entre la realidad y la representación de la visión del creador, poder llevar a cabo ésta manifestación al público en general es una de las grandes aportaciones del otro libro a la vida cultural del país. Un otro libro –como lo define Raúl Renán- es aquel que su encuadernación no es tradicional, es decir, la occidental, recurre a varios ejemplos entre ellos los pergaminos y los rollos de pieles naturales que se usaron en Egipto por los escribas y sus sustituciones por papel papiro. Aunque Renán se refiere a las editoriales que publicaron este tipo de trabajos independientemente de lo que hacían las grandes editoriales, su

¹⁸ César Espinosa y Araceli Zúñiga, *la perra brava*, México, STUNAM-UNAM, 2002,p14.

trabajo era incorporar la cultura alternativa al ámbito público con un sentido visual-crítico y uno de los medios fue hacer libros alternativos que se pudieran hacer de manera más rápida y a bajo costo aunque ellos mismo se encargaran de su distribución.

El esquema que constituye un libro obra se basa en la acumulación de la información y de la percepción del mundo que nos rodea, es decir, que el libro obra es también un libro de apuntes de un proceso creativo, así también el libro alternativo, es un objeto que sale de su contexto por el cual fue hecho, un objeto transgredido por diferentes intervenciones y empaquetarlo como libro arte objeto. Más adelante la discusión se centrará entre si es libro de artista, libro objeto o libro objeto-artístico, todos son parte de los otros libros, los alternativos.

El planteamiento teórico del nuevo arte de hacer libros¹⁹ es lo que constituye al libro como concepto y retoma su estructura para fusionar los elementos visuales en el proceso creativo, en este escrito se resalta a la página como medio para la creación plástica.

1.6 EL NUEVO ARTE DE HACER LIBROS²⁰

¿Qué es un libro? pregunta Carrión, puede decirse que es una estructura recopiladora de texto con un tema específico y una secuencia determinada con un cierto volumen y peso específico. Un libro dice, es una secuencia espacio temporal, percibido de diferentes momentos es una secuencia de momentos, el

¹⁹ El título fue tomado por Ulises Carreón del polémico poema del dramaturgo español Lope de Vega "el nuevo arte de hacer comedia": el texto de Carrión fue publicado en la revista plural N 41 en 1975, México D.F

²⁰ Joan Lyons, Ulises Carrion, et al, *Artist's books: a critical anthology and sourcebook*, new York, 1985, P 31

escritor - dice más adelante- contrariamente a la opinión popular no escribe libros escribe texto²¹, entonces el nuevo arte es estructurar la secuencia espacio-temporal o usarla de una manera que el formato del libro sea usado como formas de recomponer esos lenguajes e ideas reproducidas por signos o símbolos.

¿Qué es hacer un libro? ¿Cuál es su estructura? Estas son las cuestiones planteadas por los lectores de los libros viejos²² el significado, la secuencia espacio-temporal y la estructura de un nuevo arte de hacer libros esta destinada a su estructura compositiva, se comenta que un libro puede existir por su forma autónoma donde el texto ya no es la parte principal, sino es parte de todo el libro en su contexto, si esto es así ¿qué podemos decir o pensar? Acerca del arte viejo de hacer libros²³ sólo es un compilador de texto, donde no interviene nada el formato de libro sólo como forma, y en el nuevo arte se busca reestructurar a través de su lenguaje simbólico y su secuencia espacio-temporal una totalidad del lenguaje poético.

Se dice que en un libro viejo todas las páginas son iguales en relación a que el texto tiene una secuencia y estructura definida, de izquierda a derecha y con sus reglas de escritura gramatical son específicas; son leyes del lenguaje, la cual no son leyes de la hechura de la estructura del libro. Por esto el nuevo arte de hacer libros se basa en la estructura del libro para poder hacer un lenguaje de signos compuesto por varios elementos unos distintos de otros y si se quiere que tengan secuencia entre sí o sino, que difieran de un hecho del lenguaje estructural abstracto para dar paso a una forma determinada como la repetición de una forma o una frase escrita en común acuerdo con la estructura del libro una repetición superflua, aquí surge una duda con los lectores de libros viejos ¿Cómo se puede

²¹ *Ibidem* p31

²² Carrión hace la referencia de un libro viejo al libro convencional y un nuevo arte a la nueva forma de hacer libros.

²³ Carrión *Ibid* P 31 sig.

leer un libro con este tipo de características?. La estructura del nuevo libro se centra en esta cuestión, en cómo se puede leer el nuevo libro, el lector está acostumbrado a la lectura tradicional del libro. El lector debe tener la disponibilidad, primero de observar el nuevo libro y tratar de sentir la música de la poesía que son pronunciadas y escrita, nunca un libro viejo se podrá entender en la totalidad de su contenido sólo con observarlo, la forma que expresa el nuevo libro es la lectura total de su contenido y el significado del mismo y solo con observarlo se pretende que se entienda el nuevo libro, veamos sus características particulares.

1.6.1 EL ESPACIO EN EL OTRO LIBRO

El nuevo libro tiene infinitas posibilidades de usar el espacio entre sus páginas, como el lenguaje inter-subjetivo la imagen al hacer presencia en el libro explica el contenido del significado y significante, en el espacio se implementan nuestras reglas de comunicación, en el viejo libro ¿qué es más importante? El texto o el libro; ²⁴el libro en su formato es un objeto recopilador, en el nuevo arte el objeto es la parte fundamental del libro nuevo, como estructura compositiva por el cual el medio es parte del lenguaje.

El nuevo libro propone un camino de comunicación entre el artista y el espectador, si bien la comunicación en el libro viejo es en cuanto a su interacción con el objeto, en el nuevo arte el libro es el lenguaje por la cual se puede llegar a un mayor número de espectadores, con esto es interesante la conexión entre el artista y el espectador, constituye una nueva forma de comunicación y

²⁴ *Ídem* P 36

representación entre el binomio creador–espectador. A través de la lectura específica de un nuevo libro asume y representa la totalidad de una idea plástica.

1.6.2 EL LENGUAJE EN EL OTRO LIBRO

Las imágenes mentales que produce el lenguaje es un ejemplo del habla, un mensaje en su intención es utilitario en función a la transmisión de ideas, sentimientos, explicaciones y demás manifestaciones sentimentales, en el libro nuevo el lenguaje juega con la forma y el significado de los signos en un espacio-tiempo secuencial que se identifica con el nombre de libro²⁵ que puede ser del autor o de algún otro escrito, se retoman y se experimenta con ellas. “Él más hermoso libro es aquel que tiene las páginas en blanco²⁶”, aunque el lenguaje también es, lo que el ser humano pueda dar a entender más allá de las palabras en un texto, la sensibilidad, la emoción, la imagen, el color y las formas que se pueden llegar a usar dentro de un nuevo libro son la estructura específica del mismo.

Cuando se dice o se lee una palabra por ejemplo “rosa” el entendimiento es abstracto pues nos referimos a una imagen de una flor o a un color, la imagen mental es diferente y éste lenguaje es el que usa en el nuevo libro, puede ser “rosa”, todas o ninguna “rosa”, el hecho es que al plantear una imagen o palabra en el nuevo libro es el hecho de la “rosa” como tal, que no es ni mi “rosa” ni su “rosa” ni ninguna “rosa”²⁷ esta es parte de la estructura del nuevo libro.

²⁵ *Ídem* P.38

²⁶ *Ídem* P.38

²⁷ *Ídem* P.39

1.6.3 LA ESTRUCTURA EN EL OTRO LIBRO

La forma estructural de un nuevo libro obedece a todos los signos e imágenes que existen en su estructura como parte de la composición, el texto también forma parte del libro, como estructura, puede usar sólo una palabra o una frase que articule la intención del libro, como una palabra o una letra que es parte de la lectura del libro, su composición reestructura lo que sería un viejo libro y acomoda su significado acorde al tema que trata.

Ninguna de sus partes es aislada todo integra una totalidad que a su vez es parte de la lectura de libro. La estructura se refiere a cada una de sus partes como al texto por igual, pero no necesariamente el texto es lo más importante del libro, es parte de él. El concepto de vacío es palpable en el nuevo libro se remite a las palabras como forma del significado que no representa nada pero que recompone el contexto por el cual se adquieren los libros como conceptos con categorías estéticas, transformando a la página y usándola como obra.

1.6.4 LA LECTURA EN EL OTRO LIBRO

Se plantea que en el nuevo arte de hacer libros no es necesario tener una lectura convencional, se puede leer teniendo en cuenta que cada nuevo libro posibilita una lectura diferente²⁸ con sólo leer una parte todo el significado se entiende, en el viejo arte de hacer libros la lectura es secuencial se requiere de un conocimiento de las estructuras gramaticales, el nuevo arte crea sus propias condiciones de

²⁸*Ídem* P. 42

lectura específicas, para ello tiene en cuenta la estructura compositiva y su discurso temático

“El arte nuevo recurre a la habilidad de que todo hombre posee para comprender y crear signos y sistema de signos”²⁹

Todo ser humano tiene en sí una cultura interpretativa de signos y símbolos, según sea el caso puede que manifieste interés por los diferentes objetos y conceptos usados por el nuevo libro o permita que sus diferentes imágenes lo envuelvan tanto táctil como conceptual y visualmente, de aquí se desprende la interrogante entre el libro, si es de artista o si lo es libro objeto artístico.

1.7 ¿LIBRO DE ARTISTA O LIBRO OBJETO ARTISTICO?

¿Qué es un libro de artista?³⁰ Se ha considerado libro de artista a todo hecho creativo en que interviene un libro en su forma de objeto y concepto, pero un libro tradicional, intervenido, trasgredido y cambiado de su forma habitual es ¿un objeto que nada dice? si lo mutilamos lo deshojamos pierde toda secuencia en su lectura y sería in libro inservible, de reciclaje, ¿Por qué llamarle libro de artista? a un objeto-concepto que entre sus características tiene formas peculiares, esta intervenido con imágenes y texto sin tener preferencia por sólo el texto, en otra instancia el libro de artista se le considera a todo hecho creativo en el que se utiliza objetos y otros elementos tradicionales de las artes como el grabado y la

²⁹ *Ídem* p. 42

³⁰ En el tercer capítulo de este trabajo se retomará esta pregunta

pintura, corre a cargo del artista en su totalidad, la manufactura y su distribución no son la excepción del libro de artista, ya que el acto de crear un libro de artista, recrea con puntuaciones no convencionales y fonéticamente lo reconstruye en el hecho de la combinación de los sistemas de signos, es decir, que el libro de artista es el concepto-libro manipulado y hecho en su totalidad por el creador, el artista; a consideración de lo que se pueda pensar, el libro de artista en su elaboración tiene estas características de su manufactura, pero el nombre correcto sería ¿libro objeto artístico? pues es un objeto y es hecho por el artista, el libro; no pierde su condición de objeto, aunque se resignifica como objeto pero hay libros que van más allá del concepto como los libros que conllevan por si características no convencionales a un objeto-libro. Es el mismo objeto que se usa para la creación de dicho fin, teniendo en cuenta que se manipula, resignificando su principio, mutilándolo, transgrediéndolo en su forma, no pierde su condición de libro, aunque se le da otra forma partiendo de la forma original, lo correcto es decir libro de artista, es decir, todo libro que en sus inicios es transformado en su significado retomándolo como concepto para hacer de él una obra artística con su página es libro alternativo.

Ulises Carrión, el primer teórico del tema, no habla sobre el libro de artista recordemos que su texto se titula *El nuevo arte de hacer libros*³¹ y en éste no dice ni usa el concepto libro de artista, mas bien habla sobre la nueva forma de hacer los libros utilizando un sinfin de elementos técnicos y teóricos en un nuevo arte; el nuevo arte de hacer libros, de hecho él, los nombraba libros-obras en un inicio. reestructura la forma de lectura recompone el formato libro para poder hacer uso del mismo teniendo en cuenta su secuencia espacio-tiempo, le proporciona una novedosa forma de lectura, más personalizada.

³¹ Véase libros de artista, *op cit* p14

Pienso que el nombre libro de artista se le da a todo acto creativo en que interviene el libro como forma y lo reconstituye para crear nuevas formas en el arte alternativo; un lenguaje más, así también el hecho de que usa diferentes materiales para referirse al libro y una infinidad de códigos estructurales, signos y símbolos para poder crear una composición estructural alternativa que conlleva a nuevas formas de conectar los puentes teóricos entre el pensamiento y la realidad, por esto lo correcto de nombrar a un trabajo de esta índole es libro alternativo u otro libro, libro de artista recompone en su nominación al objeto pero el hecho creativo es el mismo, componer, reestructurar y crear un lenguaje con la tipografía, la imagen en una secuencia espacio-tiempo siendo parte así del campo alternativo de las artes, libro objeto artístico o libro de artista en otro libro un libro alternativo.

El libro de artista es una estructura espacio-temporal de ilimitadas formas expresivas buscando un lenguaje diferente a los lenguajes tradicionales en las arte alternativas. El creador retoma a la página como obra, en ella se interviene con gráfica, pintura y tipografía entre otros, creando en el formato libro un cúmulo de información, recrea vivencias, pensamientos e ideas. El tiraje puede ser limitado a unos pocos ejemplares y su distribución es hecha a cargo del propio creador, sale de un libro tradicional, para jugar con el concepto y transformar su página en una obra plástica.

1.8 LENGUAJE VISUAL

La aprehensión visual de captar al momento, la lectura de la forma, es sin duda el motivo por el cual se le ha dotado de distintos nombres al libro de artista. Los hay libros ilustrados, libros caja objeto, libros transitables. Buscar esta manifestación inmediata en el libro es uno de los objetivos, para dar a expresar el sistema estructural del mismo.

“El lenguaje visual busca dentro de estructuras (libros) nuevas fórmulas de asociación y crea con formas propias nuevos códigos de comunicación. Utiliza conjuntamente nuevos signos y símbolos, elementos fonéticos y visuales, elementos tipográficos. Valora el color y la forma, valora el signo semántico como tal signo y el espacio o soporte donde va a desarrollarse la obra, dándole a la página la categoría de espacio artístico en potencia, espacio donde se puede exhibir un trabajo. Junto al lenguaje semántico busca el estético”³².

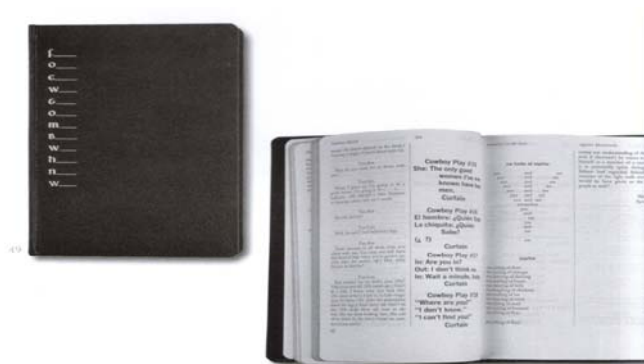
El Libro de artista se define asimismo como una manifestación alternativa, donde hace uso de diferentes materiales apropiándose de los elementos simbólicos de un determinado tema, coadyuva al intercambio de ideas y propone nuevas lecturas epistemológicas e interviene el aspecto estético del objeto, cuando lo hay, utilizando el espacio-tiempo que le permite de manera secuencial usar la página como principio creador de una obra artística. Básicamente el creador del libro imprime un cúmulo de ideas con sus signos para cambiar la forma y la lectura estructural de lo que sería un libro tradicional.

Los libros hechos por los artistas han sido una línea creativa por la cual imprimen nuevas forma de expresión de ideas y experimenta nuevos materiales en su lenguaje plástico, aunque no se implementa como el único camino de su campo plástico, pero sí un elemento más de su expresividad artística.

1.9 LOS OTROS LIBROS, LOS ALTERNATIVOS

³²Antonio Gómez <http://www.merzmail.net/libro.htm>

Al Libro de artista se llama así a aquel que es una obra hecha, total o parcialmente por el artista, tanto su hechura como su distribución, se ha denominado por mucho tiempo Libro de artista, aunque el debate se centra entre, si es libro de artista o libro objeto artístico, y aunque no existe una fecha exacta de este fenómeno en México. Se le empezó a denominar Libro de artista en la década de los setenta, por que fue una obra peculiar de cierta época en donde se experimento el uso de materiales alternativos y formatos diferentes con la idea de libro. Para poder expresar de manera más directa la inconformidad hacia las políticas culturales, se organizaron grupos artísticos que tuvieron un impacto en la vida cultural del país y algunos con trascendencia internacional, a este fenómeno se le llamó Los Grupos; tuvieron más contacto con la gente acercando el arte más al público común, es un debate artístico de una época que se sitúa entre 1976 -1984 en México.



p. 84 49 Dick Higgins
FOEWEOMIWHNW



A mushroom ABC - Donna Thomas



Chalk Voices - Alisa Golden



The Geography of Hunger, by Josué de Castro - Richard Minsky



Every Road Signs - Carol Barton



Alphabet Book - Melissa Dinwiddie

Éste fenómeno tiene la particularidad de mezclar ideas, sentimientos, conocimiento de forma particular en el campo visual que es la página, coadyuva a reproducir la cultura a guardar el patrimonio inmaterial de algún fenómeno social o a reproducir lo alternativo en las artes visuales.

1.10 TIPOS DE LIBROS ALTERNATIVOS

Dentro de estas manifestaciones encontramos diferentes procesos creativos que han usado el formato libro como principio para manifestar las ideas artísticas, cabe

mencionar que en este tipo de libros se han explorado bastantes formas de representar un libro de artista. Para Hellion, el libro obra, es libro de artista pues para ella toda manifestación de estas características que lleve en su página el proceso simbólico y literario en conjunto se determina libro de artista. Para Carrión, el formato libro sólo es una forma para poder expresar de manera conceptual una idea recopilando diferentes materiales para la creación de otro libro. De los libros de artista podríamos decir que es parte de todo el fenómeno artístico, como otras manifestaciones artísticas alternativas ya que en este amplio espectro se ha manifestado todo tipo de desarrollo de ideas creativas por estos medios no convencionales y uno de ellos es el Libro obra, muchos artistas han explorado en la página nuevos campos de creación.

1.10.1 LIBROS ILUSTRADOS

Se le denominan Libros ilustrados a todos aquellos que el artista a ilustrado ya se de poemas, de ciencia o algún otro tema, como es caso de los libros de Dalí ilustrando el Quijote, todos aquellos que refiriéndose al tema que el libro contenga también se le denomina Un otro libro. Dentro de la gama de libros éste es el más común por los amplios temas a tratar desde los libros para niños, que son magníficos, hasta los libros específicamente ilustrados por artistas.

1.10.2 LIBROS UNICOS

Libros únicos se llamaría a aquellos libros *incunables*, antiguos libros que tuvieron un cierto tiraje pero que por el paso de los años sólo se ha conservado un ejemplar, o que el artista decida si su Libro de artista es ejemplar único por que así

lo considera necesario, o por que ha decidido tener sólo un ejemplar como desarrollo de su tema. Existen otro ejemplos de estos como las tablillas de arcilla con lo que se escribía con una cuña, o lo rollos de piel que usaban los escribas de civilizaciones antiquísimas.



Libro Único anónimo

1.10.3 LIBROS HÍBRIDOS

Los libros híbridos son el resultado de la combinación de varios elementos tanto literarios como visuales, tal es el caso de William Blake y *El matrimonio del cielo y el infierno*³³ que antecede históricamente a los Otros libros, en éste encontramos que Blake hizo el libro como placas de grabado y los coloreó a mano esta técnica que él desarrolló le permitió producir más rápido³⁴ su obra para después encuadernarlos. Hay algunos artistas que han implementado el concepto y derivado más hacia la instalación que como un Libroobra, aunque se les ha criticado esta inclinación, la idea de éste, es que surge como otro libro.

1.10.4 LIBROS CAJA OBJETO

³³ William Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno*, Cátedra, Madrid, 2002, p.15.

³⁴ *Ibidm*, p. 15

Libros caja objeto tienen la característica de que son hechos, los libros como cajas o toman una caja y la intervienen llenándola de objetos u otros elementos que coadyuven al lenguaje y proporcionen una serie de aspectos particulares en la lectura de una caja libro. De éstos se desprende el debate entre si es libro de artista o libro objeto artístico.



Silvia brewda "libro caja".

En general todos los libros de artistas, los libros objeto, los libros híbrido, los libros únicos, los libros ilustrados, son parte de los otros libros, los alternativos ya que todos ellos son hechos con el mismo concepto debido a que su estructura parte del formato libro y en su interior o exterior permanece abierta la lectura a su totalidad y sus variaciones que determinan el concepto de libro.

En la actualidad surge una discrepancia en terminología, ya que para muchas personas el término Libro de artista no es adecuado sino, sería libro objeto

artístico, como se decía líneas arriba, no hay fecha exacta de dónde y cómo se le nombra libro de artista, más bien hay un proceso histórico de una variedad de hechos que llevan consigo el concepto libro, que amalgama la literatura, la poesía visual y las imágenes que expresan un estado de las emociones del artista o creador, manteniendo con ello la factura de libro hecho por creadores, es decir, otro libro.

En definitiva el hecho de nombrarlos de una manera u otra especifica el proceso de creación que los libros tienen consigo, Son libros, son objetos artísticos por el hecho de tomar en algunos casos objetos cotidianos y son realizados por creadores, artistas que imprimen su sentir y pensar en un libro, y que ha sido en la actualidad como antes, un medio alternativo por el cual el artista se puede expresar a través de la página y encontrar un camino diferente para hacer una variable en su trabajo plástico.

El libro ha sido parte del proceso por el cual el arte contemporáneo ha fundamentado las alternativas de creación, como lo han hecho el performance y el happening, que en México se le ha denominado el arte no-objetual, y ha sido pie para que un gran número de artistas se guíen por estas líneas creativas.



Silvia Brewda "Que importa"

CAPÍTULO II

LOS GRUPOS Y SUS ACCIONES

2 A MODO DE INTRODUCCIÓN

El movimiento artístico que se generó a raíz del movimiento de 1968 en México dio pauta, para que en la década siguiente influenciara a un grupo de jóvenes artistas, al hacer del arte de la emergencia su campo de creatividad, en relación con la cultura popular. La relación que ha tenido con los procesos creativos en el campo de lo social, las disputas por los espacios públicos entorno al movimiento de los Grupos, su surgimiento y características particulares de sus trabajos en las calles y su apropiación simbólica del espacio, hace el reconocimiento de la efervescencia creativa en las artes de la década, y un punto de referencia para el arte de las siguientes décadas.

En el contexto social en el que el Libro de artista ha surgido, ha surgido un proceso de análisis, disertación, y muestra, además que el libro es un recopilador y difusor de la cultura, en momentos claves de la historia del arte. Basta recordar a aquellos artistas que en su momento dejaron la enseñanza de los grandes maestros atrás, con el fin de experimentar nuevas formas en el campo de la expresividad, tal es el caso de *la caja verde* de Duchamps, donde explicaba su obra maestra *el gran vidrio*. Con este pretexto se recurrió a formatos alternativos poco explotados por sus antecesores, por ejemplo el caso del formato del libro, o como el caso del movimiento contracultural que se generó a raíz del 68 en México, éste presente capítulo se ocupará de analizar la historia del origen de los Grupos en la década de los setenta y el proceso que tuvo de inmersión en la cultura artística, buscando antecedentes del Otro libro en México.

2.1 ORIGEN

El contexto sociopolítico Mexicano de la década de los setenta a raíz de su antecedente de los acontecimientos del 68, así como las desigualdades tanto económicas como sociales propiciaron, que se gestara en el ámbito cultural un movimiento denominado los Grupos: *Tepito arte acá*, *grupo proceso pentágono*, *Mira*, *Suma*, *Taller de arte e ideología*, *Tetraedro*, *Taller de investigación plástica*, *El colectivo*, *Germinal*, *Fotógrafos independientes*, *Peyote y la compañía*, *MarÇo*, *No- grupo*, *El taco de la perra brava*, éstos fueron; de gran importancia y de interés para la vida cultural del país, ya que su trabajo surgió de trabajos grupales y cuestionaron así el individualismo creativo anterior a este fenómeno. Al trabajar en grupos, firmaban incluso las obras con el nombre del mismo grupo, esto les permitió abordar aspectos culturales hasta ese entonces inexplorados. Sus trabajos fueron hechos con características no convencionales en formatos distintos que tuvieron a su

alcance, como el libro de artista, cuestionando la realidad social y la falta de apoyos por parte de las instituciones gubernamentales, fue un precedente para el arte que prosiguió¹ a esta década.

1968 sirvió de influencia para el futuro movimiento de los Grupos, la mayoría de los integrantes estuvieron directa o indirectamente comprometidos con el movimiento de los Grupos. Se ha considerado que la relación inmediata de los Grupos con el movimiento del 68 es su influencia teórica como pragmática en el campo de un arte colectivo, ya que se considera en ese momento que el Concejo Nacional de Huelga (CNH) fue un “colectivo” autónomo². Éste colectivo se dividía en varias actividades específicas tales como, finanzas, redacción, propaganda, entre otras. A la comisión de propaganda se integraron muchos jóvenes, nacidos la mayoría entre 1945 y 1956, la mayoría estudiantes de arte, que se encargaba de la propaganda gráfica y su difusión.

Los talleres de San Carlos y la Esmeralda fueron destinados a la creación de carteles, folletos, mantas. Los mensajes del Concejo fueron traducidos a una manera más sencilla pero dotada de todo el poder de la imagen, retomaron el poder del lenguaje publicitario, el *comic*, la caricatura política y la historieta. Se requerían trabajos más rápidos, para ello acudieron a la velocidad de ejecución que les permitía, la fotocopia, el mimeógrafo, la plantilla, el *offset*, el grabado sobre linólium. Recurrieron también a las pintas en las bardas y trabajos directamente en las calles. Actuaban directamente con el público en su distribución por la calle, y en el ambiente urbano repartían folletos, pegaban carteles.

“Para muchos de estos jóvenes, cuya personalidad artística no del todo definida, la producción del 68 fue un punto

¹ Alma, Sánchez, *La intervención artística de la ciudad de México*, NCG, México, 2003, p.14.

² De los grupos los individuos, catálogo de exposición, museo de arte Carrillo Gil, 1985

determinante para su futuro desarrollo: el trabajo en equipo dentro de los talleres de gráfica, la propaganda integrada a los esquemas de una militancia activa, la apertura hacia un mundo urbano y los problemas del pueblo, fueron otros tantos motivos de ruptura con la enseñanza académica³.

Algunos alumnos que participaron activamente en el 68 de la escuela de San Carlos fueron, Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván, que trabajaron juntos desde 1965 en un grupo llamado *el Grupo 65*. Nueve años después fundarían el Grupo Mira, con toda la experiencia que habían adquirido en el campo de la plástica acorde a su compromiso social.

2.2 LA FLECHA ES LANZADA, VUELA

Dicen que la década de los setenta se cerró con *sección anual de experimentación 1978-79* del salón nacional de artes plásticas del INBA como se le llamó oficialmente. En Febrero de 1978 una publicación que mencionaba quienes y cuales trabajos eran los que se exhibirían en la exposición de *Experimentación I*, los jurados fueron, Teresa del Conde, Néstor García Canclíni, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michua y Raquel Tibol, en una lista publicaron los trabajos que habían de presentarse en el Auditorio Nacional que sirvió como espacio- galería para exhibir los trabajos presentados por los participantes, fueron 11 proyectos de 19 presentados, los temas fueron de corte político y social e iban desde la instalación hasta el libro objeto.

El *Grupo Suma* presentó un escultura móvil metálica y polícroma, ilustrando su concepto de comix-arte en una serie de láminas, así como en un espacio abierto aparecía un bulto de basura suspendido y sus neografías con plantillas

³ *Ibid*, p 10.

pintadas con spray sobre un muro que reproducían a los diferentes personajes de la vida en común de la época en Ciudad de México. Un túnel de polietileno puesto por Marcos Kurticz (+ 1995) guardaba en su interior el libro objeto de Humberto Guzmán, la Gioconda dadaísta y el mingitorio Dushampiano, retratos travestistas y otros textos y signos; enfrente la carta monumental de Mariano Ribera. En las escaleras de planta baja, el Grupo *Colectivo* había puesto su *laberinto-signo* de una zona habitacional, que tenía dibujos infantiles así como fotografías de actividades callejeras. Fue un acto en donde las propuestas que fueron presentadas no cubrieron el más mínimo cuidado en el montaje de la exposición y por falta de difusión de los organizadores no alcanzaron el mínimo esperado por parte de las visitas; asimismo la pésima administración del evento hizo que los participantes se manifestaran en contra de los organizadores, El 18 de febrero del mismo año el *Grupo Proceso Pentágono* declararía con justa razón del mismo evento lo siguiente:

“El problema fue planteado ampliamente con meses de anticipación, pero ARTES PLÁSTICAS no supo encarar el problema...

Y concluían:

GRUPO PROCESO PENTÁGONO se niega rotundamente a desvirtuar su labor profesional y prestarse a ser utilizado para que se ufanen y publiciten los ineptos de ARTES PLÁSTICAS con el propósito de encubrir sus desorganizaciones internas⁴.

Las críticas vinieron de todas partes Canclini que fue miembro del jurado declaró en dicho evento de Los Grupos y sus propuestas artísticas:

⁴ César Espinosa, *La perra brava*, STUNAM-UNAM, México, 2002, p. 14.

“Critican el sistema actual de producción, distribución y consumo del arte y proponen alternativas destinadas a cambiarlo globalmente. En cuanto a la producción, algunos artistas trabajan grupalmente; sin renunciar a la creación individual, buscan mediante el trabajo colectivo un enriquecimiento formal y comunicacional. Respecto de la distribución de las obras, ensayan canales alternativos, en algunos casos para alcanzar a públicos excluidos por razones económicas o culturales del circuito comercial, en otros para burlar la censura de museos, galerías e instituciones oficiales. También procuran modificar el consumo: quieren hacer del espectador un participante, alguien que intervenga en la realización de la obra, complete la propuesta del artista, la discuta, encuentre el goce -más que en la contemplación- en la actitud interrogativa y crítica”⁵.

2.3 LA FLECHA DA EN EL BLANCO

LOS GRUPOS

Años atrás se venía haciendo en el campo de la plástica mexicana, un enfoque diferente a lo visto en ese entonces en el campo cultural. Agruparse y desarrollar el trabajo plástico en un colectivo fue novedoso así se podía plantear problemas comunes y se buscaran soluciones o propuestas visuales en el consumo y la distribución del arte, a través de lo colectivo sin dejar el trabajo individual. El trabajo colectivo favorecía el trabajo individual y desde sus inicios se interesaron por el trabajo de documentación e investigación donde hacían acopio de información a través de la fotografía y información periodística, teniendo a bien el uso de diferentes fuentes para poder hacer un formato con esa información visual incluyendo el formato de libro, panfletos repartidos en mítines y otros escritos con información visual del contexto cultural, social y político de la época. Se agruparon un gran número de artistas

⁵ Ibid p8

que venían de la academia y de otras partes, aún recordando lo sucedido en 1968.

Como trabajo colectivo su interés plástico se enfocó en la vida social-urbana de la época, que fue en un ambiente político guiado por intereses partidistas. Buscaron tener el acercamiento con el arte entre artista-sociedad criticando el individualismo que el artista como creador había tenido en tiempos atrás, incursionando en varios campos plásticos uno de ellos fue el libro obra, que tuvo más repercusión entre el consumo y su distribución con el pueblo que con las galerías establecidas en la época, el uso de instrumentos de reciente exploración como el mimeógrafo les permitió imprimir un trabajo más rápido y de una factura más artística, donde se realizaron trabajos hechos en su totalidad por el creador, que contuvieran texto y lecturas conjugados entre sí. Nuevas y distintas formas hasta ese entonces conocidas aparecieron por las calles distribuidas por sus creadores presentando al consumidor una forma de comunicación que planteaba un proceso de interacción con el espectador, Pablo Espinosa (Gargoleon), decía.

“Oponemos una cultura periférica a la cultura oficial. Buscamos un arte social, de masas, dado que no hay un interés en desarrollar canales de expresión reales. Por eso es que este tipo de trabajo tiene que realizarse con la oposición de muchos. Es algo que se tiene que imponer a la represión.”⁶

Los artistas de los Grupos vincularon sus preocupaciones sociales y revolucionarias a su producción artística. El grupo Suma apuntó que las circunstancias específicas de la realidad de la época, problemas de hambre y

⁶ Alma Sánchez, *op cit.* P 31

miseria esta situación les afectaba y les daba pauta para pintar.⁷ Los Grupos promovieron una conciencia identitaria y política con el pueblo, transformaron su visión plástica en la demanda de justicia social, al ilustrar la desigualdad de los sectores de la sociedad, tiene relación por lo menos con una corriente artística anterior, en su vínculo con el sector obrero, como el Futurismo.

2.4 DE LOS GRUPOS EL INICIO

GRUPO PROCESO PENTÁGONO

Felipe Ehremberg fundó en 1976 el *Grupo Proceso Pentágono* a raíz de las reuniones que tuvieron en casa de Zalatiel Vargas en Zacualpan, Morelos, Juan Acha había invitado a varias personas a participar en unas reuniones conocidas como “Simposium” con propósito de una exposición de arte conceptual y cinco reuniones que tuvieron más adelante en la calle de Tenochtitlán, en el Barrio de Tepito donde se fundó *la peña de arte acá*. Ehremberg fundó este grupo con la experiencia que había adquirido en su estancia en Londres con su *Taller Polígono* y de *libro de acción libre*, que también fue parte de BEAU GESTE PRESS.

En 1977 el *Grupo Proceso Pentágono* participó en la IX Bienal de Jóvenes de París, Francia. En 1978 fue miembro fundador del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), prefirieron llamarse así en vez de artistas. En 1979 participan en el salón Nacional de Artes plásticas al igual que en 1980. En 1981 hacen un proyecto que se llamó *¿A que le supo el desayuno?*, junto con su participación al primer coloquio latinoamericano de

⁷ “llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70” 1998 Excélsior, México, 17 de noviembre, p 5

arte no-objetual, que se realizó en Medellín, Colombia. En 1983 hicieron una exposición colectiva en Bellas Artes, México conmemorando el centenario de la muerte de Marx.

Sus miembros fueron:

- Carlos Aguirre, artista plástico
- Felipe Ehremberg, artista plástico
- Miguel Ehremberg, cineasta
- Carlos Finck, artista plástico
- Lourdes Globet, fotógrafa
- José Antonio Hernández, artista plástico
- Víctor Muñoz, teórico

2.4.1 INSTALACIÓN PENTÁGONO

Para la X Bienal de jóvenes de París el *Grupo Proceso Pentágono* envió una instalación que representaba visualmente el proceso político que se vivía en México de esa época, dicha instalación comprendía una estructura de madera (3.70 por 2m) con una superficie de 25 metros cuadrados de forma pentagonal, con clara similitud con el edificio norteamericano, donde se alberga información latinoamericana político militar⁸ sobre la situación de cada uno de los países de habla hispana. En los muros externos se representaban imágenes de campesinos y soldados, una cenefa simulaba un tablero con un texto que decía: *Banana, Gol* que aludían a la exportación de las materias primas la primera palabra y la segunda al deporte de más tradición y distracción para la clase trabajadora: el Fútbol. Un bulto enfrente representaba a los “desaparecidos” políticos al igual que en el interior colocaron diferentes objetos como sillas y mesas de color verde olivo con una codificación con un número similar al militar, simulando el inmobiliario de la represión para los

⁸ Alma Sánchez, *op cit.* P32

disidentes políticos de la época, -esta instalación nos deja ver una clara asociación, de que en la época de los setenta no tan sólo actuaron grupos culturales sino también grupos armados disidentes del gobierno- cables y bolsas de plástico reforzaban la idea de tortura, botellas de licor planteaban los hábitos de los torturadores, pequeñas esculturas de yeso de formas humanas colocadas en paneles con navajas y hojas de afeitar fotografías y mapas de la república colocados de diferente manera, la instalación le permitió al público interactuar con los diferentes objetos y colocarlos en distintas posiciones. Víctor Muñoz dijo: “Son años en los que se vive una guerra secreta, y que como un espejo se refleja también en la situación de otros países. Abordamos la situación de tortura por el lado de Brasil o Guatemala, pero era obvio que hacíamos referencia a nuestro país⁹.”

2.5 GRUPO MIRA

El *Grupo Mira* fundado en 1977 también tuvo esta postura con la sociedad de corte político con su recuento histórico de los movimientos sociales en el país desde los cincuenta y los setenta. De tipo político fue la obra que se premió en la exposición internacional de *Intergrafik 84* (Berlín, RDA, 1984) Arnulfo Aquino dijo que retomaban la versión de los colonos y ambulantes a cerca de los movimientos de los cincuenta, sesenta y setenta, lo que pasó con los telefonista, ferrocarrileros, maestros durante estas tres décadas retomaban cantidades de información de la prensa de ese momento; eso era lo que exponían¹⁰.

El *Grupo Mira* fue uno de los últimos grupos en aparecer, pero sus integrantes ya habían formado un grupo en 1965 llamado *Grupo 65*. Alumnos de Alberto

⁹ “Los Grupos”, entrevista videograbada a Víctor Muñoz Museo de Arte carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

¹⁰ Alma Sánchez, *op cit*, p. 34.

Hijar, al acabar sus carreras buscaron nuevas experiencias en el campo de la plástica como elaboración de murales y de obras gráficas en una comunidad de California¹¹ pasaron nueve años para que sus integrantes hicieran una obra en colectivo. La creación colectiva del grupo se guió bajo el parámetro de comunicación crítica hacia una transformación social, adaptados para que fueran presentados en espacios cerrados, mezclando textos e imágenes representativas a la lucha de clases.

Sus integrantes fueron:

- Arnulfo Aquino, artista plástico
- Melecio Galván, artista plástico (escenógrafo)
- Eduardo Garduño, artista plástico
- Rebeca Hidalgo, artista plástica
- Saúl Martínez, artista plástico
- Salvador Paleo, artista plástico
- Silvia Paz Paredes, artista plástica
- Jorge Pérez Vega, artista plástico

2.6 TALLER DE ARTE E IDEOLOGÍA

El *Grupo Taller de Arte e Ideología* surge en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional autónoma de México primero, y luego en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, éste grupo tuvo más acercamiento con el sindicato de la UNAM, el TAI que en sus inicios fue el Taco de la Perra Brava. Antes de constituirse como tal, tuvieron reuniones. A llegar a 1976 brotó un intento de unificar a estos equipos y otros realizadores que trabajaban por su cuenta. Se convocó a una reunión plenaria en una

¹¹ De los grupos los individuos, *op cit.* P.23.

galería llamada Arte Joven, a la que asistieron artistas como Felipe Ehrenberg, los “antieventos” de San Carlos, Rubén Valencia y Alfredo Núñez, que después formarían el No-Grupo con Maris Bustamante y Melquiades Herrera; los de “A Nivel Informativo”, Víctor Muñoz, Carlos Fink y José Antonio; los de Arte Acá, la Perra Brava y otros¹². En 1976 el TAI integrado inicialmente por escritores y periodistas, también fue un grupo inclinado hacia el activismo político, a través del enfoque artístico; se caracterizó porque entre sus miembros estuvieran no sólo artistas sino a historiadores, estudiosos de las tesis marxistas, planteaban vincular la teoría con la práctica artística.

En la Bienal Jóvenes de París este grupo exhibió una estructura ambiental¹³ que reflejaba el simbolismo de raíces prehispánicas (tzompantli) así como medios audiovisuales describiendo varios ángulos de la identidad mexicana y la religiosidad. Los espectáculos masivos, la cultura industrializada, la migración y la exportación de materias primas fueron tema de análisis ideológico e irónico de los objetos cotidianos. Imágenes y textos que instalaron en la obra titulada: *Import.export*, la estructura cúbica con tablonces de madera que se usaban para los embalajes portuarios, dentro fotografías de varios personajes televisivos criticando el entretenimiento que en ese entonces presentaba la televisión. Objetos cotidianos que les sirvieron de iconos para el tzompantli, calaveras de plástico que comúnmente se vendían para las palancas de los automóviles, y la imagen de gran formato de la virgen de Guadalupe intervenida de la parte de las manos que simbolizaba el fanatismo religioso. Un sombrero de Tío Sam, el logotipo de la fábrica de chicles *Adams* simbolizando el imperialismo, un barril de petróleo simbolizando la exportación de ésta materia prima, y como firma el texto *Hecho en México* y el logotipo del TAI.

El arte político de los Grupos de los años setenta corresponde a la contracultura, tómesese como contracultura al movimiento juvenil disidente, que

¹² Cesar Espinosa, *op cit*, P 11.

¹³ Éste termino se refiere a la apropiación creativa. El artista recrea un espacio en un contexto psicológico, ideológico o conceptual donde el espectador puede transitar o no por la misma.

tuvieron un descontento radical en contra de las políticas culturales, orientada a una alternativa futura¹⁴. A pesar de que no todos los integrantes tenían el mismo interés por lo político. Se expresó en sus obras como grupo, Gabriel Macotela señaló: “Queríamos evitar todo tipo de frases políticas y lemas políticos independientemente de que éramos políticos nosotros. De hecho lo discutíamos mucho (...) nos gustaba manejar la cosa simbólica”¹⁵.

Sus integrantes fueron:

- Jorge Bustillos, dirigente sindical
- Armando Castellanos, historiador de arte
- Adriana Contreras, cineasta
- Enrique Echeverría, artista plástico
- César Gálvez, profesor de filosofía
- Alberto Híjar, teórico
- Cecilia Lascano, historiadora
- Felipe Leal, artista plástico
- Andrés de Luna, crítico de cine
- Ana María Martínez, profesora de teatro
- Dolores de la Peña, internacionalista
- María Isabel Pérez, científica social
- Rini Templeton, artista gráfica
- Atilio Tuis, diseñador
- Alberto Vargas, profesor de filosofía

¹⁴ Theodore Roszak, *El nacimiento de la contracultura*, Editorial Kairós, Barcelona, 1968, p 11.

¹⁵ “los Grupos” Entrevista videograbada a Gabriel Macotela México, Museo de Arte Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

2.7 ASÍ SE LLEGA AL INICIO, AL CENTRO

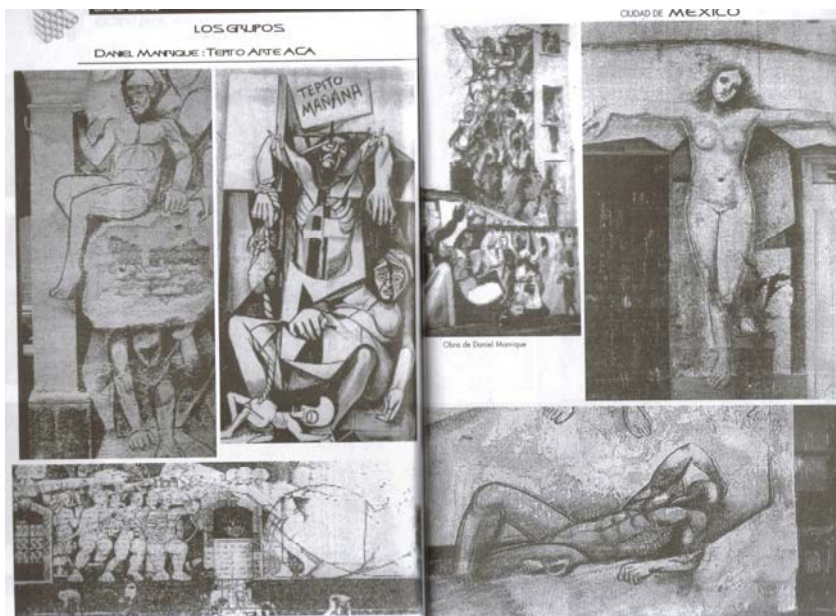
TEPITO ARTE ACÁ

En 1973 surgió *Tepito Arte Acá* el primer grupo que se unificó como tal, que se dedicó a pintar murales en el corazón de este barrio bajo el anuncio de **conozca México visite tepito**, manifestaron una crítica en contra a la postura ideológica-política de la escuela mexicana con sus murales que mostraba una realidad no oficial de la época. Además de que por primera vez las calles de tepito se vistieron de galerías al intervenir simbólicamente el espacio cotidiano con objetos reconocibles y de uso común, por ejemplo recreando la “vecindad” con los objetos que la caracterizaban como macetas, plantas en bacinicas.

Daniel Manrique empleo madera para caracterizar los “edificios cárceles”, asimilando las típicas viviendas multifamiliares comunes en la zona donde se hacían un sinfín de objetos y las formas de convivencia son características de la gente de Tepito, y que *Arte Acá* mostró la función pedagógica de acercar a los vecinos al arte, a través de la intervención pictórica en la arquitectura tepiteña, además de que a través de los murales Manrique dice que él trató de fusionar el desnudo que era tema tabú en tepito con el geometrismo, se negó a pintar el folclorismo como lo llamó él, al no pintar al teporocho, a los pepenadores, los cargadores. Trató de mostrar la esencia de la gente del pueblo con el supuesto de que, tepito es la síntesis de lo que somos los mexicanos en un proceso social.¹⁶ *Tepito Arte Acá* mostró que no sólo Tepito, el barrio, produce boxeadores o comerciantes, con toda la intervención artística que realizaron en las paredes apropiándose simbólicamente del espacio, produjo una antítesis contra las acciones ilícitas y violentas de dicho barrio, Manrique señaló:

¹⁶ Alma Sánchez. *op cit.* P 63

Por eso Arte Acá no es llevar el arte al pueblo, nace del pueblo, entre la gente. Arte Acá no denuncia, ni refleja, ni plasma la realidad. Arte Acá es un hecho artístico que funciona en la realidad, todos los días, del diario, en la cotidianidad, a cada momento, a cada rato, en las calles, en las “vecindades”.¹⁷



Murales de Daniel Manrique

¹⁷ Tepito Arte Acá y permanencia Cinta audiovisual elaborada por Daniel Manrique y Carlos Plascencia, México, 1979.

2.7.1 INICIO DEL INICIO

TEPITO ARTE ACÁ

Aunque *Tepito Arte Acá* no surgió en un principio como un grupo artístico, sino como un movimiento cultural, que en el mismo marco del barrio surge de sus necesidades de crear conciencias de su estado de integración social. Crearon en primera instancia a Arte Acá algunos artistas para desarrollar algunas actividades plásticas, pero conforme se fueron anexando líderes y miembros de la comunidad abordando otras actividades que ya no eran propias del quehacer artístico, su enfoque se dirigió al ámbito de las problemáticas del barrio, como solucionarlas e integrarlas a las necesidades de la comunidad, así surgió *la Peña tepito* cuya función consistía en organizar bibliotecas, edición de revistas como *Ñero*, y la elaboración del proyecto “Rescate artístico-cultural de centros urbanos deteriorados” la cual participo en la Bienal de Arquitectura (Centro Pompidu, Paris, Francia, 1980).¹⁸

¹⁸ Alma Sánchez. *op. cit*, P 65



Cartel de Tepito Arte Aca.

La metamorfosis que creó este movimiento al exterior del tepito marginal y de miseria e integrar el concepto de un Tepito con cultura popular que ya tenían y se manifestaban al interior del barrio como un fenómeno social, dio un giro contra todos los conceptos que planteaban la alteración estructural de las vecindades en multifamiliares y que históricamente se venían dando en diferentes épocas para la “renovación” territorial de Tepito. Recuérdese que para la sociedad azteca fue un barrio de cargadores del mercado de Tlatelolco, durante la colonia fue parte de los “barrios incómodos”¹⁹ y el virrey Revillagigedo propuso su eliminación, en los años cincuenta la regencia de Urruchurtu propuso el proyecto “destrucción de los barrios de Guerrero y Tepito”;²⁰ líderes del barrio de Tepito tomaron el movimiento de Arte Acá en los setenta, como estandarte de resistencia contra la expropiación y fue parte de la identidad Tepiteña.

¹⁹ *Ibid* p 66

²⁰ *Idem* pp- 66-67

Como argumenta Juan Ácha (1916-1995) todo sistema sociocultural con sus valores internos para expresarse y retroalimentarse es parte de un fenómeno estético y cada género artístico posee un sistema productor de imágenes u objetos²¹ éstos a la vez son parte de una identidad de una comunidad o grupo, distinguiéndose por su proceso en la creación de imágenes. Más adelante Manrique se uniría con Lourdes Gloubert en un Grupo llamado El Colectivo que junto a César Espinosa y Araceli Zúñiga miembros del TAI, se plantearon proyectar fuera de Tepito las experiencias de Arte Acá, dentro de un enfoque estético-comunitario²². La intervención muralística del grupo se puede constatar en París, Francia en Oullins Lyon, así como en colonias populares de la ciudad de México y en el Colegio de Michoacán (Colmich) Zamora, Michoacán, México.

Sus integrantes fueron:

- Alfonso Hernández, promotor cultural
- Daniel Manrique, artista plástico
- Carlos Plascencia, fotógrafo

2.8 GRUPO EL COLECTIVO

Inicialmente surgido de *la peña* de Tepito. Este grupo se distinguió por trabajar en una unidad habitacional de la colonia *Portales* en Ciudad de México, sus integrantes se dedicarían a promover exposiciones y el

²¹ Juan Ácha, *teoría del dibujo su sociología y su estética*, Ediciones Coyoacán, México, 2ª reimpresión 2004, 30.p.

²² Espinoza, *op cit*, P. 12.

aprendizaje del arte entre los habitantes de esta unidad. Tomado el modelo de la escuela al aire libre de pintura. Llevar el arte plástico a la calle bajo este principio sus participantes se planteaban que la gente hiciera un cuadro y no hacer un cuadro para que lo viera, en los talleres libres que el grupo fundó en la unidad habitacional se impartieron cursos de dibujo, grabado y pintura, esta formación dio pie para que los habitantes se preocuparan por los problemas que afectaban a la comunidad,



Acciones del grupo El colectivo

Organizarse socialmente a través del planteamiento estético que lograron con la participación de los jóvenes asistentes a los talleres, contra vertieron el individualismo que prevalecía en este tipo de viviendas conjuntas y hacinadas, expresar los problemas de su comunidad a través de dibujos, grabados y pinturas fue parte del trabajo colectivo. Tras estos trabajos el Colectivo dijo que la mayoría de los participantes sólo le atribuían a las artes plásticas una función decorativa conocidas por reproducciones, TV y cajas de cerillos²³.

²³ El Colectivo, 1979.

Sus integrantes fueron:

- Antonio Álvarez Portugal, artista plástico
- Roberto Cebada, artista plástico
- César Espinosa, escritor
- Pablo Espinosa, poeta
- Aarón Flores, artista plástico
- Francisco Marmata, artista plástico
- Blanca Noval, artista plástica
- Araceli Zúñiga, periodista

2.9 GRUPO SUMA

Este grupo se originó en la ENAP en el taller de Investigación en pintura mural del maestro Ricardo Rocha en 1976. Su campo de trabajo se enfocó al análisis del concepto de intervención del espacio con la pintura mural, Sánchez determina esto como, intervención del espacio de la ciudad de México²⁴, a raíz de confrontar el aprendizaje con el campo directo de acción en un espacio determinado, Mario Rangel Faz afirmaba que en vez de que se viera la pintura a través de su técnica, decidieron partir de los conceptos de la Escuela Mexicana de Pintura, enfocado hacia el arte público, se apropiaban de las bardas que el estado sólo usaba para la propaganda política. Este grupo quizá más que algún otro utilizó el mimeógrafo, la fotocopia y las impresiones en Offset, como medio de comunicación, tal como hemos visto en el primer capítulo de esta obra, su estructura y relación con el modo de construcción de *Un otro Libro* tomar su totalidad plástica e estructurar su concepto como creación, Mario Rangel confirma que el proceso era más por imágenes que por técnica al intervenir el muro con platillas y grabados que posteriormente se hacían las impresiones en plotter y se pasaba a intervenir el espacio. En caso del libro de artista este procedimiento es similar nada más que se interviene el

²⁴ Alma Sánchez, *op cit.* P.77

formato del libro. Raquel Tibol dijo, “le dieron prioridad al valor de comunidad y acudieron a métodos de neoreproducción probados en México por Felipe Ehrenberg. Su producción (visual y legible) deviene del arte conceptual, del arte povera²⁵ y se establece como una empresa eminentemente urbana”²⁶



Mario Rangel Faz

Sus integrantes fueron:

- Oscar Aguilar Olea, artista plástico
- José Barbosa, artista plástico
- Paloma Díaz Abreu, artista plástica
- René Freire, artista plástico
- Oliveiro Hinojosa, artista plástico
- Armandina Lozano, artista plástica
- Gabriel Macotela, artista plástico
- Ernesto Molina, artista plástico
- Alfonso Moraza, artista plástico
- César Núñez, artista plástico
- Hirman Ramírez, teórico
- Armando Ramos, artista plástico
- Mario Rangel Faz, artista plástico
- Santiago Rebolledo, artista plástico
- Jesús Reyes Cordero, artista plástico

²⁵ Arte povera: Es aquel arte que se utiliza materiales de deshecho para crear obra plástica originado el las décadas de los sesenta y setenta.

²⁶ Raquel Tibol., 1977 p.78, *La calle del grupo SUMA*, en proceso, N°. 15, México 12 de febrero.

- Ricardo Rocha, artista plástico
- Jaime Rodríguez, artista plástico
- Arturo Rosales, artista plástico
- Patricia Salas, artista plástica
- Alma Valtierra, artista plástica
- Luis Vidal, artista plástico
- Guadalupe Zorbazo, cineasta



Surgieron otros Grupo con otro tipo de ideologías y orientaciones artísticas como Zúñiga dice:



“Surgirían otros grupos, con menor orientación ideológico-política, como el No Grupo, cercano al neodadaísmo y orientado a las acciones en vivo; Fotógrafos Independientes, que realizó exposiciones callejeras, y de este grupo brotaría Peyote y la Compañía, en 1978 -con Adolfo Patiño y Armando Cristeto, entre otros-, también cercano al neodadaísmo y participante en el Salón de Experimentación; por último, Narrativa Visual, con Gilda Castillo, Rosalba Huerta, Magali Lara, Manuel Marín y Manuel Zavala, del cual se desprendería Março con Alejandro Olmedo, Mauricio Guerrero y Sebastián, originadores de un manifiesto “Marçista” inspirado en el dadaísta²⁷.”

En suma el movimiento de los grupos propusieron una nueva forma de interacción y postura hacia el concepto de la política prevaleciente en esa década, que marcaría la relación arte-sociedad, una pauta para el emergente proceso artístico de los lenguajes alternativos, su manufactura y su producción cambiaron el consumo del arte:

... lo político ya no se presenta como un compromiso definido con una ideología específica sino como una instancia discursiva que se expresa simbólica y subrepticamente en todas las formas de la actividad social, individual y productiva (...) En consecuencia, estamos asistiendo a una re-politización del arte que ahora tiene como escenarios al cuerpo, la sexualidad, la naturaleza, las

²⁷ Araceli Zúñiga *op cit* P 12.

relaciones humanas, la tecnología, el mercado y los propios espacios de legitimación cultural²⁸

2.10 EL ARCO

Cabe mencionar que el contexto político-cultural que generó la economía en crisis fue base, para que un sinfín de artistas produjeran sus trabajos en una línea alternativa que tenía que ver más el contacto con la gente en general, que con las galerías, por esto muchos creadores enfocaron sus temas a las cosas cotidianas, recontextualizándolas y dotándolas de un significado distinto a la propia para mezclarlas con conceptos e imágenes retomados de la cultura popular, ejemplo de ello son las estampas con la virgen de Guadalupe.

Este concepto de cultura popular se acuñó bien en la época de los setenta, debido a que los integrantes de los Grupos empezaron a retomar imágenes populares como motivo central de su producción artística, y atraídos además por ser contestataria al régimen. Retomar las imágenes de dominio popular en contra de la cultura elitista es considerado como una manifestación de contracultura, que al ser expuestas en espacios públicos cuestionaban el debacle de las instituciones oficiales en comparaciones con el movimiento que servía a la tónica artista-pueblo. También hubo quienes formaron parte de grupos experimentales, sólo se enfocaron a mostrar al público los objetos encontrados haciendo con ellos acciones efímeras en la mayoría de los casos.

Así la economía petrolizada y la crisis en todos los ámbitos sociales, fueron parte de la realidad cotidiana de los Grupos.

²⁸ **Pánico, performance y política:** Cuatro décadas de acción no-objetual en México (por Antonio Prieto S. Publicado en la revista *Conjunto* (Casa de las Américas), núm. 121, abril-junio 2001.

2.11 ES LANZADA OTRA FLECHA, NO DA EN EL BLANCO SINO EN EL NEGRO

FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA

A su regreso de París de los grupos participantes en la Bienal, TAI, Proceso Pentágono, Suma y Tetraedro, invitaron a las demás agrupaciones a considerar la propuesta de reunirse en un *frente*²⁹, el 5 de febrero de 1978 quedó formalmente constituido el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (el FMGTC)*, integrado por 14 grupos entre los cuales estaba el Colectivo, Germinal, El Taco de la Perra Brava, Mira, Proceso Pentágono, El TAI, El TIP de Morelia y Suma. Con inclinación a los problemas sociales con clara evidencia de hacer de ellos su propuesta plástica, realizando murales con materiales alternativos, apoyando en marchas con mantas, en decir, crear el frente para favorecer el movimiento de contra información cultural, enfocado hacia los obreros y el pueblo en general.

Para los grupos el frente fue un instrumento de transformación social. Su clara inclinación de hacer del arte un medio para combatir la alineación del sistema capitalista, se resume por sí sólo a estructura de combate. Las acciones del frente se podrían considerar en tres aspectos básicos: 1) Al análisis crítico de ciertos actos culturales, 2) A la planificación de la producción destinada a manifestaciones populares o políticas y 3) A la organización de exposiciones.

El frente se reunía una vez a la semana, donde se acordaba en grupo las acciones a seguir y donde las redacciones se firmaban en consenso con el

²⁹ Felipe Eheremberg asegura que en el foro internacional de la Bienal de jóvenes de París, se sentaron las bases para profundizar en el proyecto colectivo en México

nombre del *frente*. Este principio prevaleció también para la producción plástica, acelerando la cantidad de obra, varios de los Grupos ampliaron sus medios de expresión hacia los actos programados, por ejemplo, las mantas que hacían para las marchas, carteles y catálogos, aquí vemos una alternativa de las publicaciones independiente, característica propia del Otro libro.

En la declaración de principios del frente podemos ver lo siguiente:

Declaración de principios

FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES

DE LA CULTURA.

El 5 de febrero de 1978, aniversario de la II Declaración de La Habana y cuando la lucha del pueblo nicaragüense ascendía a la ofensiva final, diversos grupos artísticos que surgieron y respondieron al ascenso de las luchas proletarias y populares en México, y que participaron críticamente en la X Bienal de los Jóvenes de París, llamaron a la celebración del Primer Encuentro de Trabajadores de la Cultura, a partir del cual quedó integrado el FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA. Para llevar adelante planes y actividades conjuntos, decidieron fundar la declaración del recién nacido Frente en la necesidad de la solidaridad y la vinculación con los movimientos de masas populares, especialmente con la lucha del pueblo nicaragüense, asumiendo como base la posición clave de la II Declaración de La Habana: “esta gran humanidad ha dicho basta y echado a andar”

PRINCIPIOS

Ante la necesidad de transformar las relaciones de producción del sistema capitalista y su significación ideológica-cultural, nos pronunciamos:

- Por una producción artística y cultural cuyo compromiso con las luchas proletarias y democráticas se manifieste por la solidaridad, la vinculación y la generación de instancias concretas que esto demande.
- Por impulsar las formas de trabajo colectivo estético-ideológicas, como la vía idónea para vulnerar el individualismo y mercantilismo impuestos por el sistema dominante y acceder a formas amplias de socialización cultural y política.
- Por una formación teórico-práctica que habrá de materializarse en trabajos estético-ideológicos.
- Por la recuperación del control de los medios de producción, reproducción y circulación de nuestro trabajo.

“Asumimos como nuestras las luchas de los trabajadores del campo y la ciudad, contra la explotación del capital nacional e internacional y por la construcción del socialismo, sobre la base de considerar que es la única vía de liberación en la actual fase del imperialismo, del tránsito al socialismo y de la específica crisis del capitalismo monopolista de Estado en México. Consideramos que, como trabajadores de la cultura, las necesidades del imperialismo tienden a asimilar nuestro trabajo a la búsqueda de explotación máxima, lo que exige la defensa de nuestras posiciones para procurar una tendencia orgánicamente integrada a la vanguardia del proletariado, pasando así a una fase superior de organización. Estas posiciones serán precisadas y concretadas en las prácticas futuras del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura”.³⁰

México, D.F., 5 de febrero de 1978

³⁰ Catálogo de la exposición “América en la mira”, septiembre de 1978, Morelia, Mich., Puebla, Pue., y México, D.F.

La falta de presupuesto, hizo que el *frente* no se desligara del apoyo institucional, pero como se dice que el frente propuso sus criterios en las programaciones de los concursos, escogiendo los espacios y seleccionando las obras³¹. Ya en su fundación hubo una discrepancia que según Ehremberg fue parte de la disolución del *frente*, por un lado había quienes insistían en retomar las propuestas hechas por artistas de generaciones pasadas, por otra parte había quienes insistían en que esas propuestas no pertenecían a la realidad de ese entonces, y defendían que desarrollaran técnicas y costumbres alejados del proceso determinado por la tradición pictórica,³² Las dos posturas fueron de izquierda.

Este *frente* participaría activamente en los movimientos populares con mantas y carteles en las marchas a favor del movimiento *Sandinista* y de la huelga de los trabajadores de la UNAM en 1977, junto con el décimo aniversario de la masacre del 68. En este mismo año el FMGTC haría la exposición “*América en la mira*” que fue presentada en la Universidad Autónoma de Puebla, la Escuela de Artesanías en el DF y el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, así como otras exposiciones como “Arte y luchas populares en México y América Latina” que fue exhibida en el Museo de Ciencias y Artes de la UNAM, esta fue organizada por las críticas de arte Ida Rodríguez PrAMPLINI y Rita Eder³³.

Hubo, sin embargo, algunas agrupaciones que permanecieron al margen de las acciones políticas del *frente*.

³¹ De los grupos... *op cit.* P 14

³² Felipe Ehremberg, folleto anexo al catálogo “De los grupos los individuos” *Op cit* 37

³³ *Ibidem*

2.12 NO-GRUPO

Este grupo permaneció al margen de los objetivos del *frente*, de aquí el nombre, permaneció crítico ante las acciones de sus homónimos, al estar al margen de las reuniones de los demás grupos, se guió por principios más neo-dadaístas. Al incursionar más en el performance o anti-performance como ellos lo llamaron, interaccionaban más con el público al tener sus creaciones anticonformistas, un carácter más lúdico e irónico³⁴. Sus acciones consistían en representaciones de teatro los integrantes le llamaban “Montajes de momentos plásticos”³⁵ en estas acciones mezclaban teatro, performance, instalación, escritos, fotografías en una forma de comunicación no-objetual³⁶.

Este grupo presentaba montajes con intención de examinar la función del arte en México, tales fueron sus exhibiciones que presentaron en Bellas Artes en México D.F, y en el museo de arte moderno. Tuvieron principios de acción como grupo:

“El No-Grupo no tiene líderes ni jefes; los que lo componemos nos tratamos como iguales [...] No somos un grupo en el que cada quien haga lo que se le antoje y lo muestre en una colectiva; los trabajos son de quien los muestra y tienen el voto de confianza de los otros [...] Tampoco somos un forzado y fraudulento colectivismo que libre la responsabilidad tras el cómodo anonimato [...] El propósito no es eslabonarse oportunísticamente a los sucesos anecdóticos de nuestra época, sino a sus

³⁴ Yo recuerdo que en alguna ocasión en que tomaba clase en San Carlos, el Maestro Melquiades Herrera comentó que él fue invitado por Maris Bustamante para pertenecer al No-Grupo. No tenía idea de cómo iba a actuar el grupo simplemente empezó con sus acciones cómicas.

³⁵ De los Grupos... *op cit 14* -

³⁶ *Ibidem*

constantes fundamentales que nos ofrecen la garantía de una continuidad en nuestro trabajo.”³⁷

Aquí se ve claramente su postura ante los demás grupos, es provocativa.

Sus integrantes fueron:

- Maris Bustamante, Artista plástica
- Melquíades Herrera, artista plástico
- Alfredo Núñez, artista plástico
- Rubén Valencia, artista plástico

2.13 PEYOTE Y LA COMPAÑÍA

Este grupo nació en 1978, pero ya en 1973 se registra su unificación, después de que algunos de sus integrantes fueran parte del grupo fotógrafos independientes. Nunca integro parte del frente pero su trabajo se enfocó más hacia la comunicación social. Fotógrafos Independiente surge en 1976 creado por Adolfo fotógrafo, Alberto Pergón entre otros, tuvo a más de 15 fotógrafos en sus filas. Ya como Peyote y CIA, hicieron una adaptación de la fotografía al ambiente urbano, al hacer las exposiciones en lugares públicos y colocar la fotografías en tendedores con ganchos para ropa. Rechazaron, por lo menos en el principio, la idea de la galería, haciendo en un inicio una serie de exposiciones llamadas “Exposiciones ambulantes: Fotografía en la calle” uno de los integrante comentaba al respecto “que pensó en exponer en la calle

³⁷ “El No-Grupo y la experimentación”, folleto distribuido durante la Sección de Experimentación del Salón nacional de Artes Plásticas, febrero de 1979

porque ello significaba no encerrarse en una 'prisión-galería' [...] Por eso no esperamos un público sino que lo fuimos a buscar"³⁸

Este grupo consideró muy de cerca el papel del objeto como forma artística en la cultura popular, al hacer montajes realizados con materiales encontrados, siempre de carácter efímero. Contrariamente a los integrantes del frente, siempre tenían sus obras políticas un carácter irónico y humorístico, no didáctico "Peyote y la Compañía no es un grupo más, segregado por los movimientos sociales. Pretende ser un movimiento que genere la radicalización conceptual, objetual, teórica, del objeto artístico."³⁹

Sus integrantes fueron:

- Alejandro Arango, artista plástico
- Esteban Azamar, artista plástico
- Adolfo Patiño Torres, artista plástico
- Carla Rippey, artista plástica
- Ramón Sánchez Lira, artista plástico

2.14 MARCO

Este grupo surgió de otro grupo llamado *Narrativa Visual* en 1979, después de que sólo durara algunos meses sus integrantes iniciales retomaron la fórmula dadaísta "Dada es..." influenciado también por el arte conceptual, el minimal, el arte no-objetual, el arte pobre, su meta era "estudiar el sistema de producción y de interpretación de los fenómenos semánticos en la sociedad"⁴⁰. Con sus poemas urbanos, que consistía en pedazos de papel con palabras escritas, a manera que el transeúnte las acomodara en algún sentido, a esto se le nombro los "Topoémas", que consistía en hacer juegos de palabras

³⁸ De los grupos... *op cit* p.14

³⁹ Grupo de Fotógrafos Independientes, Artes Visuales, N° 23, México, enero de 1980, P10

⁴⁰ De los... *op cit*. p17

creativamente, utilizando al paisaje urbano como las hojas de un cuaderno, este también podría ser un antecesor del libro alternativo, por el uso de la imagen y el texto en un contexto distinto al formato de libro. Su carácter efímero sobre las banquetas, las paredes, los bancos, lo llevaron a dejar esta práctica ya que se pensó que eran de carácter subversivo y no artístico. A finales de 1979 el Grupo Março se dedicó a la producción de publicaciones marginales y autofinanciadas, su revista *março* que consiste en un cartel doblado, esta dentro de las otras publicaciones consideradas también dentro de los otros libros, desde 1980 Manuel Marín se dedica al trabajo de publicación.

Sus integrantes fueron:

- Gilada Castillo, artista plástica
- Mauricio Guerrero, artista plástico
- Magali Lara, artista plástica
- Manuel Marín, artista plástico
- Alejandro Olmedo, artista plástico
- Sebastián, artista plástico



El marco en sus acciones

Si bien no hay documento que atestigüe que el libro de artista haya sido producido con frecuencia por el fenómeno de los Grupos, hay evidencia de que por lo menos tres de sus miembros si lo produjeron, que es Marco, el No-Grupo y Peyote y CIA. El primero con sus Otros editores que fue presentado en el Palacio de Minería en el marco de la feria del libro en 1980 México D.F y el No-Grupo participo en la Bienal de Sao Paulo, Brasil, en 1981 con los libros de artista. Peyote y CIA también participó en 1980 en el Art Fest. Expo 80 Artist Book's, en Los Ángeles California, así como en la Bienal de Sao Paulo. Si bien los libros de artista no fueron trabajados por los grupos en conjunto, si fueron hechos por algunos de sus miembros como Adolfo Patiño (Adolfotógrafo), Felipe Ehremberg y Manuel Marín. Ehremberg en los años ochenta formo un equipo llamado H2O, impartían talleres de murales, carteles y libros. También en los años ochenta se realizaron varias exposiciones de arte-objeto y libro-objeto. En el caso de los libros-objeto la incorporación de los textos a las obras libro en una aportación de los grupos (Dominique liquois.1985) que usaron para sustentar teóricamente el proceso creativo.

2.15 NUEVAS TENDENCIAS

El Museo de Arte Moderno en 1978 abrió, una muestra que le denominó “*nuevas tendencias*” donde mostraba fotografías, y propuestas lingüístico-conceptualistas donde destacaba el trabajo *comunicado gráfico* del Grupo Mira, alusivo a las relaciones de poder después del 68⁴¹ El frente parecía confrontar el aspecto cultural contra la economía petrolizada y el monopolio hacia los ochenta⁴² pero como dice Espinosa sucumbió ante el apaciguamiento del primer y único *salón de experimentación de 1979*.⁴³ En los ochenta el Frente prácticamente desapareció, siguió trabajando hasta 1984 sin el apelativo de Grupo, en este lapso realizó una exposición relativa a los indocumentados de los E.U, “*La lucha obrera no frena la frontera*” en un intento por reintegrar el frente a bases de secciones federadas⁴⁴, en una exposición que comprendía danza, teatro, llamada “*Frente a la crisis*”.

Aquí se puede percibir claramente el contexto socio-político de la época en donde queda firme la postura del Frente ante la situación que envolvía a México en la década de los setenta, y su inclinación hacia el arte comprometido con las clases más desvalidas y excluidas del sistema social, a través del arte popular. Nuevos medios aparecieron en el campo cultural como lo es el performance, la instalación, el happening, y entre ellos el libro hecho arte, donde exploraron nuevas y variadas formas del lenguaje plástico en donde comunicaron a la gente su visión de la realidad cotidiana, apoyándose de las prácticas sociales como lo es el cine, la radio, los héroes populares, la historieta, el graffiti, las notas periodísticas, que enlazan los códigos de la

⁴¹ Cesar Horacio Espinosa Vera, Revista virtual de nuevas tendencias año 8, n° 87 septiembre 2006

⁴² *Ibidem*

⁴³ *Ibid.*

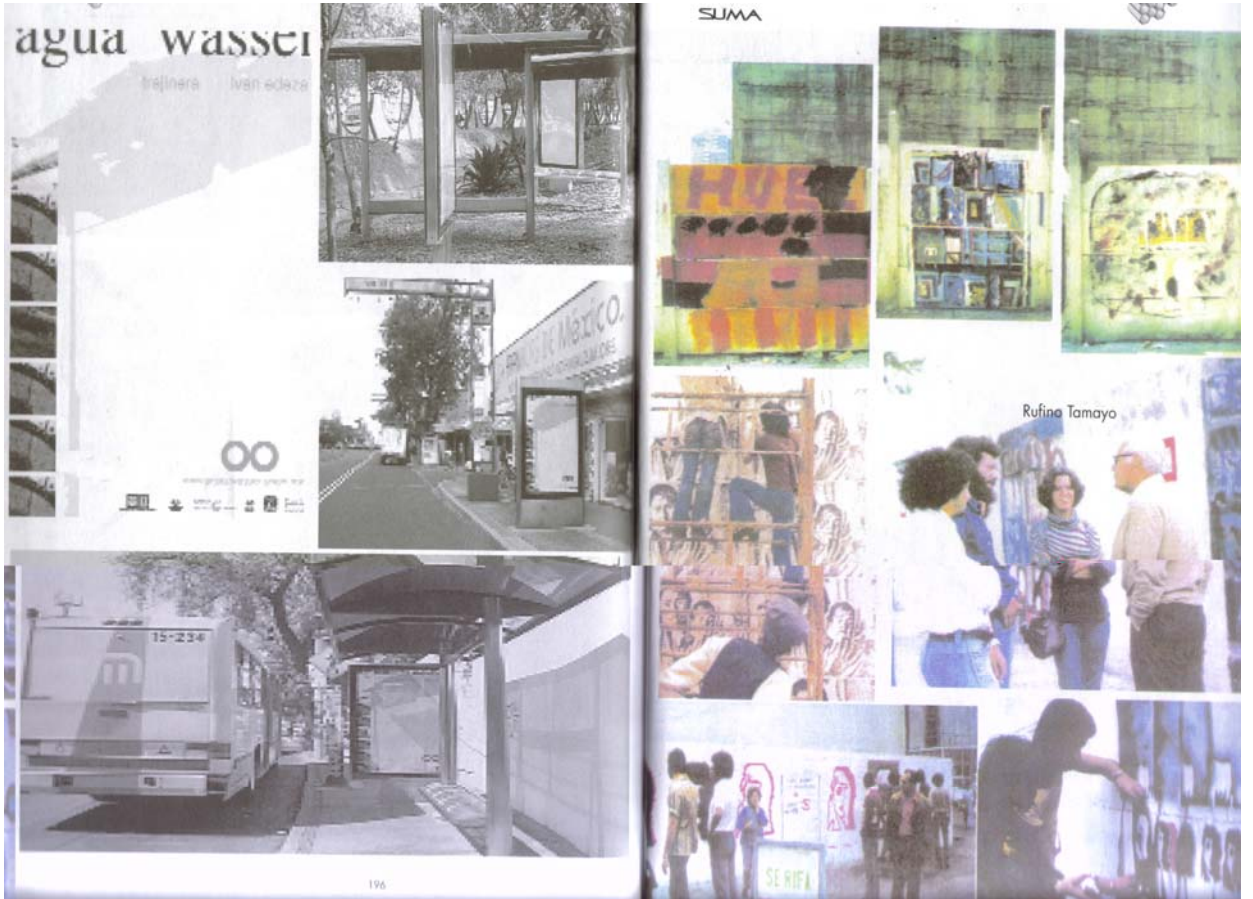
⁴⁴ *Ibid.*

cultura popular, este supuesto tendió puentes de la connotación visual hacia los públicos no familiarizados con el arte.⁴⁵

2.16 ACTUALIDAD

Si bien el movimiento de los Grupos fue un parámetro para identificar el arte emergente en la décadas siguientes, en los noventa las “emergencias”, ya no fueron tan emergentes, si bien el artista ya no aboga por el reconocimiento institucional, hay ya una promoción de algunos recintos para su difusión (Ex teresa arte actual, Museo Universitario del Chopo, Museo de Arte Carrillo Gil) Las instituciones promueven a algunos artistas a través del sistema nacional de becas. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) financia los espectaculares no publicitarios de Lorena Wolffer (2000) la Dirección de Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Goethe patrocinaron el proyecto de Arte Público Ecológico *Agua-Wasser* (2002) Así como los encuentros de performance en el Ex teresa arte actual. Hay más eventos para el arte como la Fundación Centro Histórico, donde se promueven instalaciones en sitios específicos y otros como las propuesta “*acciones en ruta*” intervención en la Ciudad de México, el cual consiste en a través de un itinerario, se realizan acciones a bordo de un autobús, para llevar al público las propuestas artísticas por varios puntos de la ciudad de México (12-13 Junio 2002.)

⁴⁵ Alma Sánchez, *op cit.* P 38-39.



Proyecto Agua.Wasser

CAPÍTULO III

ESTRATEGIA CULTURAL Y VIDA PERSONAL

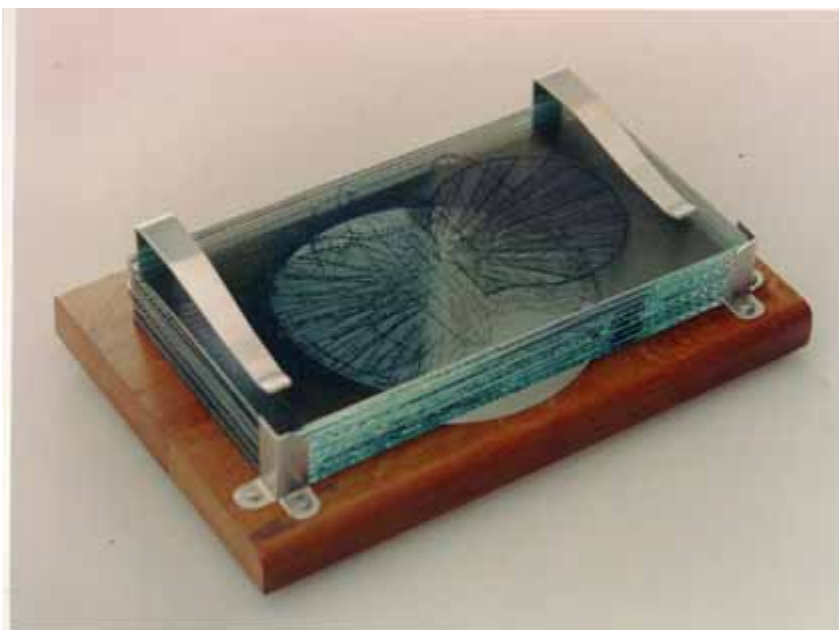
3 A MODO DE INTRODUCCIÓN

La obra de uno de los teóricos más importantes sobre *Los otros libros* desde los últimos 30 años, es sin duda, la de Ulises Carrión. Él es precursor de varias disciplinas en el arte hoy en día, como el video arte, el performance, entre otros, en los que destacan el libro de artista y el arte correo, que en México se ha venido experimentando desde la década de los sesenta. Asimismo planteaba el panorama del arte conceptual antes de que éste fuera tan difundido en México. Desde su concepto de arte hasta los nuevos medios, que hoy son tan populares, el formato de libro alternativo, plantea la propuesta de las otras publicaciones de y en artes visuales y cómo éstos han sido parte en un archivo del arte contemporáneo. Se hace una revisión pasando por el arte sonoro, el mail art y el sonido en el arte.

3.1 ¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?

Esta pregunta se refiere en sí, a que en el formato de libro; si es sólo un vehículo o una cosa en sí misma. Si rechaza un libro tradicional. Si por el hecho mismo de transgredir su estructura le quitáramos todo sentido de lectura; de hecho la dotamos de una lectura paralela, una sintaxis propia de las características de un Otro libro. Si ubicáramos éste en un contexto, sería en el campo del conceptualismo¹ nace con él. Para muchas personas el decir Libro de artista es decir Libro-objeto, aquella forma artística que interviene el formato Libro junto con el texto o sin él se transforma en una obra de arte. Adquiere un significado compuesto por la visión de su creador y su lectura es particular.

En el caso actual y acerca del debate entre sí es libro de artista o libro objeto artístico retomo el análisis que hace Paulo Silveira:



Libro de artista "sobre las leyes naturales" Museo Antonio Vigo 1998

¹ Se supone que el estructuralismo, al enfocar la problemática filosófica hacia las relaciones entre el objeto y el significado indujo al surgimiento del Conceptualismo artístico.

“El libro de artista es una categoría (o práctica) artística que se desenvuelve tanto como experimentación de lenguajes como experimentación de las posibilidades creativas de los elementos constitutivos del libro mismo”²

Así se asume que el carácter del Otro libro es expresivo y totalmente unificado entre texto e imágenes, más adelante concluye diciendo:

“El transporte del significado del texto al volumen en sí puede ser muy radical, en el caso específico en que la obra pasa a ser llamada libro-objeto. Así, no todo libro de artista es un libro-objeto pero, ciertamente todo libro-objeto es un libro de artista. Su repertorio es infinito.”³

Hay quienes afirman que el premier libro de artista fue “la caja verde” de Marcel Duchamps (1934). Aunque hay quienes dicen que los aguafuertes de Goya, por ejemplo “los caprichos” son ya un *libro de artista*, por su hechura, a fines de Siglo XIX. Hay quienes dicen que los libros del poeta y grabador William Blake (1790) son un ejemplo maravilloso. Otros concuerdan que las libretas de apuntes de Leonardo Da Vinci del Siglo XVI, son considerados *libros de artista*. Así podríamos citar muchos ejemplos como los libro de los monjes irlandeses. Lo cierto es que innumerables artistas en toda la época contemporánea se han ocupado de este formato, siendo Pablo Picasso uno de los artista que más ha hecho libros de artista se conocen de su autoría 150 libros de artista.

²Paulo Silveira, *A Página Violada* (Editora da Universidade, RS, Brasil, 2001).

³ Silveira. *op cit* 33.

Con estos antecedentes tan renombrados, los críticos concuerdan que el nombre de libro de artista nace en la década de los sesenta con el conceptualismo, hay dos vertientes: La europea siendo el artista Dieth Roth el paradigma de este término, y por parte de América siendo el paradigma Eduard Ruscha⁴.

Ya en 1982 el entonces director de la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York Clive Phillpot. Había publicado un artículo sobre las artes emergentes en el cual se incluían: El performance, la instalación el land art, el arte correo, el video arte, los libros de artista. Estos eran considerados como emergentes en el campo artístico.

En diciembre de ése año Phillpot publicó una definición y diferencia entre los tipos de libros:

“**Libro:** colección de hojas en blanco y/o que incluyen imágenes, usualmente unidas juntas por uno de sus bordes y conjuntadas a las otras para formar una única sucesión de hojas uniforme.

Libro de arte: libro en donde el tema es el arte o el artista.

Libro de artista: libro en donde el autor es un artista.

Arte del libro: arte que asume la forma del libro.

Libro-obra: (*bookworks*) obra de arte que depende de la estructura de un libro.

Libro-objeto: objeto de arte que alude a la forma de un libro.”

Por último, para completar su concepción, transcribiremos un fragmento revelador tomado de una nota suya aparecida en *Art Libraries Journal* :

⁴ ANNE MOEGLIN DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997, p 67.

“El término *libro de artista* ha sido usado desde 1970 para denotar librillos de bajo precio producidos por artistas en tirajes limitados, pero pueden legítimamente abarcar una variedad de artefactos; la palabra *bookwork* , acuñada en 1975, conlleva consigo el significado más específico de una obra de arte en forma de libro. *Twentysix Gasolina Stations* de Ed Ruscha, publicado en 1963, fue el un *bookwork* pionero; fue seguido por más *bookworks* del mismo autor a través de los 10 años siguientes; entretanto, las producciones innovadoras de Ruscha, fueron precedidas por un número de experimentos con el formato libro por Bruno Munari, Ake Hodell y otros durante los años 50 e inicio de los 60. *Bookworks* florecieron en los 70 como un medio de producir verdaderas obras de arte disponibles para una amplia audiencia pero, en los 80, ese ideal fue gradualmente sobrepasado por una creciente tendencia en el sentido de hacer *bookworks* como preciosos y carísimos libros coleccionables, en ediciones limitadas en tanto que los anteriores, antes baratos, pasaron a ser vendidos con precios inflados en el mercado de libros usados.”⁵

Un el caso de América Latina hay antecedentes como dice Clemente Padin:

“En América Latina las primeras expresiones de esta nueva modalidad surgen de diversas tendencias de la poesía concreta (1956). Nos referimos a la tendencia espacio-matemática de Waldemir Dias-Pino y de algunos poemas-objeto de los neoconcretistas, sobre todo de Osmar Dillon (1960) y Lygia Pape (“*Livro da Criação*”, 1958). En 1979, el artista multimedial brasileño Pablo Bruscky organizó la

⁵ Revista *Escáner cultural* N° 76

Exposición Internacional de Libros de Artistas en la Universidad Católica de Pernambuco con 136 participantes y, en 1983, junto a Santiago Mercado, realiza la 1ra. Exposición Nacional de Libros de Artistas con la participación de 82 artistas y 155 obras. También la XVI Bienal de San Pablo (1981), con la curaduría de Walter Zanini y Julio Plaza, habían abierto un espacio al libro de artista en el Núcleo I, con la participación masiva de artistas mexicanos entre los cuales se cuentan Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Mauricio Guerrero, Magali Lara, Manuel Marín, Santiago Rebolledo y otros (casi todos cultores del arte correo, también) junto a los ya consagrados como Ian Breakwell, Richard Long, Tom Phillips, Ian Hamilton Finlay de Gran Bretaña y Le Gac de Francia”⁶.

En América Latina a raíz de la concepción de la Poesía Concreta, surgió a través de ésta la concepción espacio-temporal en la página de un otro libro. Para referirnos a los libros de artista que se han acuñado en éste contexto latinoamericano nos remitiremos en los pocos creadores que han tratado el tema tanto conceptual como prácticamente. Uno de ellos es Ulises Carrión que tuvo una notable presencia en este campo dotándolo de un significado conceptual y dándole nombre - hasta hoy uno de los pocos que escribió sobre la estructura de un otro Libro- asociándolo con su producción plástica que es enfocada al performance, la instalación, el arte correo y por supuesto al *libro de artista* que él prefería nombrarlo Bookwork.

Como ya hemos visto en el primer capítulo de esta investigación, no hay fecha exacta que se pueda datar o señalar el nacimiento del concepto “libro de artista”, sólo es posible ubicarlo en los sesenta como obra libro y durante los años setenta su desarrollo teórico y práctico tiene importantes evoluciones, entonces ya se le conoce como “libro de artista”, que antes solo eran formatos tomados del concepto de libro. Han sido innumerables los nombres que han tenido éste

⁶ Clemente Padín en revista *Escáner cultural* n° 76

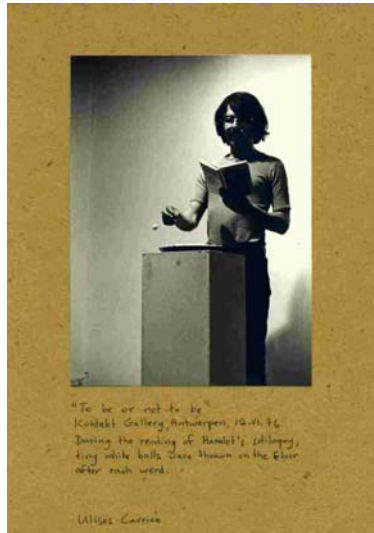
formato, libro objeto, libro ilustrado, libro obra, libro de artista. actualmente sigue el debate y el rechazo por algunos artistas sobre el libro obra, Quizá por su término y ambigüedad en la definición de éste. Los inconformes rechazan el concepto de transgredir el formato libro y llevarlo a un concepto artístico. Además de romper con el copyright⁷ el “libro de artista” reconstituye una totalidad, desde su formato hasta su sintaxis; tanto visual como escrita. Se dice que el nombre correcto es “libro objeto artístico”. Ser una obra individual diferente a las vistas por lo lectores de los libros tradicionales es causa de constante interrogantes como; ¿cómo leo este libro?, ¿cómo lo leo antes de dormir? Para recupera el ánimo de una obra hecha libro nos enfocaremos en uno de los creadores de éstas obras libro a través de su producción artística.

3.2 ULISES CARRIÓN

Nacido el 29 de Enero de 1941 en San Andrés Tuxtla (Veracruz), literato; profesión que le ocupo desde temprana edad. Desarrollándose en la carrera dentro de los parámetros acostumbrados a la creación literaria. Así se vio envuelto y seducido por la escritura, el del *Diario de Xalapa*, en su suplemento *Estela Cultural*, publicaría *La Prueba*, un cuento corto que fue premiado en el concurso literario de La Federación Estudiantil Veracruzana. También su primera obra de teatro *El Gran espectáculo* fue aclamada en el festival de teatro universitario. Fue presentada en la Casa de la Cultura de Tlacotalpan Veracruz. Más adelante escribiría para la Compañía Nacional de Danza Moderna del Instituto Nacional Bellas Artes (INBA), *La visión de los Vencidos*.

⁷ Marshall McLuhan, *el medio es el mensaje*, Paidós, México, 1988, p 82.

ulises carrión (1941-1989)



To be or not to be, 1976, fotografía p/b s/ papel

En 1960 se trasladó a la Ciudad de México para estudiar Filosofía y letras en la Universidad Nacional Autónoma de México; donde consiguió una beca (1963-1964) para estudiar en el extranjero por parte del Centro Mexicano de Escritores. En 1964 viajó a París con una beca de estudios en la Sorbonne, donde estudia lenguaje y literatura francesa. En 1965 se traslada a Alemania con una beca del Instituto Goethe, para estudiar lengua y literatura Alemana. En 1972 recibe el diploma de posgrado en Estudios de Lengua y Literatura Inglesa en la Universidad de Leeds, en Inglaterra. En éste mismo año fija su residencia en Ámsterdam hasta su muerte en 1989.

Ulises Carrión fue uno de los precursores del arte conceptual en México e impulsor del arte correo mundial además de tener un archivo donde albergó obra

personal y de otros artista, una colección de *Libros de Artista*, llamado *Other books and so*.

Ulises Carrión se desarrolló en las estructuras del lenguaje tanto como en los sonidos y el significado, lo cual le llevó a experimentar por las nuevas formas emergentes como el *Libro de Artista*.

3.3 BEAU GEST PRESS

En su estancia en Inglaterra, Ulises buscó diferentes materiales impresos, libros raros. Aquí tuvo contacto con los impresores de Beau Gest Press; casi todos mexicanos. Lo producido en esta prensa no tenía un nombre en sí específico como dice Hellion. Se publicaban ideas, textos, libros imágenes para las cuales, el soporte era en hojas de papel y grapadas en sobres, dobladas o en forma de libro⁸. Aquí podemos notar un antecedente de los *Otros Libros* como Ulises Carrión los nombraría en 1975. Influencia que se transmitió más adelante en el abandono de la literatura tradicional, Ulises Carrión hizo referencia a “algo” que le pasó por la cabeza que no volvió a escribir literatura y se dedico a trabajar más a los modos que remitían a lo visual⁹ Ulises Carrión dijo: “Yo comencé como literato, pero ese ámbito me quedaba chico y no podía continuar escribiendo cuentos y relatos en un sentido tradicional. Ahora el lenguaje sigue siendo mi materia prima, pero nada más que eso”.¹⁰

⁸Martha Hellion, Et al, *Ulises Carrión ¿mundos personales o estrategias culturales?*, México, tomo II, Turner/CONACULTA, 2003, P.16.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibid.*

Esta postura lo llevo más adelante ha realizar performances de lenguaje como el caso de *Hamlet for Two Voices* (1977) Beau Gest Press en Devon (1971-1972) se consolidaba con una producción intensa en el festival de Fluxshoes, la exposición de Fluxus. Beau Gest Press Fue un inicio para Ulises, en la edición de sus formatos y escritos donde editó *Looking for poetry* (Tras la poesía) y *arguments* (1973). Como asegura Hellion, en ese entonces Inglaterra tenía una actividad editorial bastante fuerte en tipos de publicaciones no convencionales, formadas por artista incluso no visuales, donde incluyeron otras disciplinas, “Resulta evidente la importancia que adquieren estas intervenciones dentro de la vanguardia de los años 1970 y 1980, al definir parámetros y sentar las bases conceptuales del arte de los años posteriores”.¹¹ No existía en ese entonces un centro o lugar específico para mostrar este tipo de libros hecho con todo tipo de herramienta como el Offset, el mimeógrafo y prensa plana¹².

3.4 IN-OUT-CENTER

Ulises a lado de otros artistas funda in-out-center, paralelamente funda un pequeña editorial llamada in-out-production. Estas son precursoras del archogalería other book´s. Más adelante se convertiría en el archivo más importante de las artes alternativas. “En Ámsterdam entra en contacto con el arte alternativo (o underground) y se pasa a la poesía visual, en especial la poesía concreta, a la fotocopia, al arte correo y al libro de artista.”¹³ Teórico del libro de artista, pionero del arte conceptual. Utilizó la poesía concreta como parte de su lenguaje plástico y su comunicación con los nuevos medios en el arte, la televisión, el video, el radio, el cinematógrafo. En estas áreas podemos observar que su obra se desenvuelve analíticamente.

¹¹ *Ibid* P.17

¹² En 1973 Beau Geste Press, publicaría a Michael Nyman su primer libro partitura visual, *Bentham and hooker*.

¹³ Clemente Padín, en revista *Escáner Cultural*, N°65

3.5 OTHER BOOK'S AND SO

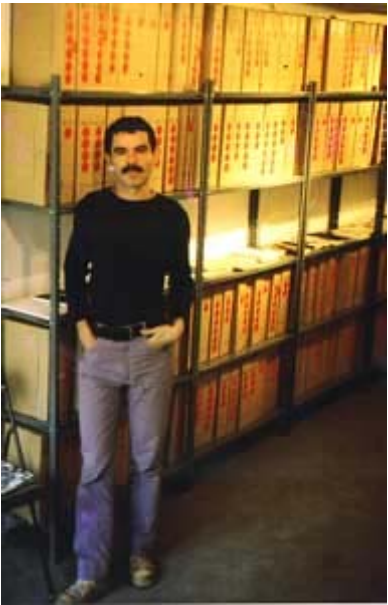
Ulises Carrión crea *Other book's and so* (1975-1978) en Ámsterdam, con la finalidad de mostrar un lugar para exhibición y archivo de los libros obra como él prefirió llamarlos durante algún tiempo. Artistas que contribuyeron no sólo con su obra sino también con información que generó un enorme banco de datos participaron en la creación del archivo, como lo fue; un centro especializado en los libros obra que más adelante tubo presencia en otros países y ciudades. Éste archivo único en su género, se enfocó a recopilar propuestas, ajenas a los productos industriales y a los estándares de los formatos de libro tradicionales que sólo se encontraban en bibliotecas y librerías. Especialista en el tema se reunían en éste centro, así como artista y editores. Ulises Carrión que fungió como promotor y organizador del centro, desarrolló su propia obra donde utilizó todos los medios a su alcance. Definía de esta forma su concepto de archivo de *other book's and so*:



Other Book's and So Ámsterdam.

“El archivero es también un producto de mi desarrollo teórico, al cual he llegado a considerar claramente más que mi idea del arte, que no está reducida sólo a la hechura de objetos o a eventos. Trato de incorporar en mi obra todos los elementos no

estético, de manera que pueda apreciarse la diferencia entre un libro tradicional que está hecho por distintas personas. En un libro de artista una sola persona está encargada de toda la producción: por el contenido, por la forma, por todo. Se puede también comparar con el arte. El arte tradicional involucra a un gran número de gente especializada: el artista, el dueño de la galería, el crítico de arte, y etcétera, mientras que aquí el artista es responsable de todas estas instancias. Para mí, un archivo es el intento de hacer posible esa realidad, por lo que considero un archivo como una obra de arte, pero es una obra de arte que implica espacio, una institución pública. Implica el trabajo de otras personas y mi función social. No tiene límite de tiempo, un archivo sobrevive indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente. Está aún vivo.”¹⁴



Ulises Carrión en el Archivo.

¹⁴ Martha Hellion *op cit.* pp. 19-20.



Invitación a la inauguración de Other book`s and So

Aquí podemos percibir claramente la diferencia entre el libro tradicional y el libro de artista. Mientras que para uno intervienen más de una persona, en el otro interviene sólo el artista; éste es el que se ocupa de toda su producción, distribución. Es el encargado de todo. Claramente podemos observar también su idea del arte. Concebido como una institución, él concebía a toda la gente que hace que el arte se distribuya; como el arte tradicional que requiere de toda una maquinaria institucional. Por el contrario utilizaba elementos no estéticos a su alcance para proyectar su lenguaje plástico y crear su propio concepto de arte.

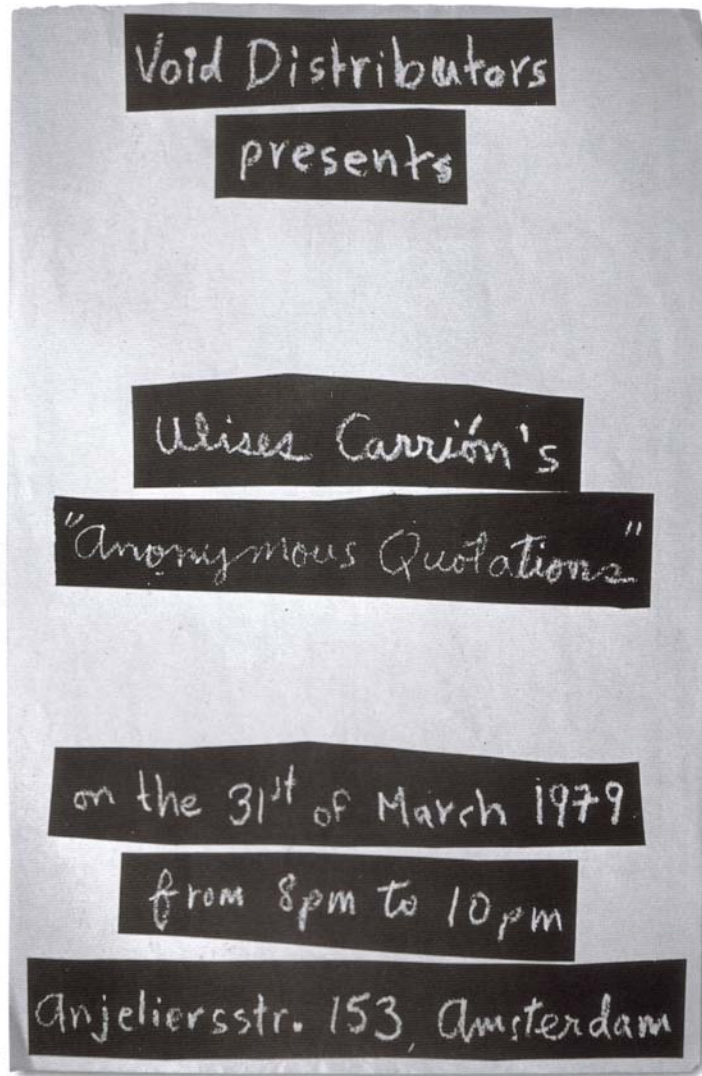
El archivero fue para Ulises Carrión una verdadera obra de arte. En éste fue donde desarrollo y afirmó todos sus conceptos teóricos con los que argumentó su obra posterior¹⁵. Buscaba la forma de organizar un sistema de comunicación, cómo crear un sistema propio. Toda la obra de Carrión se define en “comunicación y distribución”¹⁶su manera de utilizar los medios a su alcance hace que su obra se mantenga intensa y contemporánea.

3.6 ANONYMOUS QUOTATIONS, UN LIBRO DE ARTISTA

Ver la obra de Carrión se puede percibir claramente su interés por lo alternativo, es de destacar que a pesar de su formación tan completa en las letras; se haya enfocado al proceso de comunicación a través de las artes alternativas, tomando para sí el campo del arte en su más amplio espectro comunicativo. El sentido del interés en la comunicación; de lo que podemos decir de la obra de Ulises, por ejemplo en *Anonymous Quotations*, ésta obra esta hecha a la manera de un *libro de artista*, donde observamos unas fotografías de documentos y abajo en el papel parte de un texto escrito en inglés, la foto está enganchada con un clip en la parte superior izquierda. En las 20 páginas que componen esta obra libro, se puede observar que en las fotografías, de los documentos ahí captados están tomados en diferentes posiciones; así podemos percibir que los documentos en las fotografías son varios haciendo ver un movimiento, entre fotografía y texto como dos cosas diferentes en un mismo plano. El escrito en inglés claramente alude a la carta de la fotografía en donde comenta su pensamiento sobre la carta en la fotografía. Maneja dos tiempos distintos; el de las dos cartas, llevando el acto de la comunicación al aquí y al ahora.

¹⁵ Martha Hellion *op cit*, p 21

¹⁶Martha Hellion *op cit*. P 21.



p. 46 36 ANONYMOUS QUOTATIONS

Anonymous quotations, exposición 1979

3.7 SISTEMA INTERNACIONAL DE ARTE CORREO ERRÁTICO, MAIL ART

En la década de los sesenta, el artista perteneciente al grupo Fluxus Ray Jonson, mandaba por correo obra inacabadas a sus amigos para hacerlos partícipes de sus creaciones, a él se le suele atribuir el arte-correo, pero ya hay antecedentes

con Marcel Duchamps, que en 1916 envió 4 postales artísticas en los EE.UU. Otro sería Kurt Schwitters, artista Dada, con sus *Rubberstamps* “sellos de goma artísticos” fueron los impulsores del movimiento neo-dada del grupo Fluxus. Ésta es una referencia directa a la creación de lo que hoy se le conoce como arte correo, que tiene en sus lista a miles de artista que han incursionado en esta práctica artística. El arte correo se resume en comunicación¹⁷ al buscar la interacción ante dos o más personas que se envían una postal o cualquier objeto, que se interviene o cada artista incorpora una imagen aludiendo a la imagen central y fuera devuelto al destino inicial. Así fue interviniendo y acoplado estampas y envíos a artistas como Marx Vigo y Walter Silveira.

Ulises Carrión bajo éste principio de incorporar a otras personas a la creación, que estuvieran en otras partes, creó un sistema postal internacional donde se dieran las bases para la práctica del arte correo. A continuación reproduzco el Sistema Internacional de Arte Correo Errático, que hiciera Ulises Carrión:

SISTEMA INTERNACIONAL DE ARTE CORREO ERRÁTICO¹⁸

Una alternativa a las Oficinas de Correo oficiales.

1. - El sistema internacional de Arte Correo Errático (EAMIS; por sus siglas en inglés) llevará mensajes en cualquier formato- tarjeta, carta, paquete, etc.- realizados en cualquier medio-libro, cassette, cinta, película, etc.

¹⁷ Clemente Padín *op cit* N°65

¹⁸Martha Hellion. *op cit*, P 44.

2. -El mensaje debe llegar a la oficina del EAIMS por cualquier medio, exceptuando el correo oficial. Puede ser entregado por el autor o por cualquier persona.
3. El EAIMS es gratis, sin embargo, cualquier pieza que se pretenda enviar debe estar acompañada por una copia o un duplicado. Esta copia se pondrá en los archivos del EAIMS después de la entrega del original.
4. Por cualquier medio, exceptuando el correo oficial, el EAIMS garantiza la entrega de las piezas encomendadas. Si, por algún motivo, la pieza permanece tres años sin ser entregada, será devuelta al autor por cualquier medio exceptuando el correo oficial.
5. En sus instalaciones y siendo accesible a cualquier receptor potencial, el EAIMS tendrá un surtido de piezas aún sin entregar. Por otro lado, no es necesario ser un receptor potencial para visitar el archivo.
6. Las piezas de correo se aceptan sin importar su tamaño, país de origen, ni el país de destino.
7. El EAIMS no se hace responsable de falsificaciones ni falsificadores. Cada pieza del EAIMS debe llevar nuestros propios timbres y sellos.
8. Al usar el EAIMS, usted apoya la única alternativa a las burocracias nacionales y fortalece a la comunidad internacional de artistas.

Ulises Carrión
(Administrador de Correos)

ERRATIC ART MAIL INTERNATIONAL SYSTEM
Herengracht 259. Amsterdam, The Netherlands.
Office Hours; Tuesday to Saturday 14:00-18:00 HRS.
TEL 020-257041.

Es de ver que Ulises Carrión se enfocara por la continuación de su acervo creando también un sistema alternativo de las artes. Aquí da pauta al apoyo al sistema artístico internacional en su fase de unidad; al apoyar la creación y la documentación plástica de las obras enviadas. Por otro lado se reserva el derecho a confiar en las instituciones oficiales poniendo como medio cualquiera que no sea el correo oficial.

Dentro de este panorama del arte correo, Carrión hizo un proyecto titulado “*Robert and Martha*” el cual consistía en mandar una postal indistintamente a personas que se llamaran Bob, Rob, Robert, o Marta, Martha, Marthe; les preguntaba profesión nacionalidad y lugar de residencia, para que después se las devolvieran con la información pedida. Recibió bastante correspondencia con la información requerida algunas fueron enviadas a Ámsterdam desde los Estados Unidos y Canadá.

3.8 OTRAS FORMAS DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Tanto era su interés por la comunicación en el arte alternativo que asumía como no-arte al sistema del “*chisme*” como modelo formal de comunicación, tratando de demostrar que éste ha sido utilizado en la ópera y el cine; podría convertirse en arte. Comentaba que “*el chisme*” es una confrontación entre el que lo dice y el que escucha. No es siempre mentira pero es exagerado y desfigura el sentido de ¿qué es la realidad?

Comparaba el “*chisme*” con el “*rumor*”, éste era menos individualizado que el primero, no tenía una fuente identificada y generalmente la fuente de información es imprecisa.

El “*chisme*” tiene una línea que es el “*escándalo*” éste lleva intenciones colectivas y tiene implicaciones morales.

Por último la “*calumnia*” es un ataque a la reputación de alguien, casi siempre es falso, contrariamente al *chisme*, “*al rumor*” y “*al escándalo*” los cuales tienen gran verdad.

Ulises concluye que el “*chisme*” implica un cierto grado de gozo, éste, el “*chisme*” tiene por objetivo a una persona, por esto, tiene la posibilidad de volverse arte, por el amplio espectro de emociones que el “*chisme*” conlleva lo convierte en terreno fértil¹⁹.

3.9 EL ROBO DEL AÑO, UNA INSTALACIÓN

El robo del año fue para Ulises una instalación en donde, proyectó el sistema de la comunicación entre el espectador y el autor. Dicha exposición se desarrolló en una galería al norte de Holanda en el Museo de Drents. Dentro se encontraba sólo un cojín giratorio que



¹⁹Martha Hellion. *op cit.* P 56.

contenía un diamante, con sólo una persona con una cámara fotográfica que hacia de observador y a su vez de vigilante, el público podía ver y tocar el diamante. Con cinco días de exhibición Ulises Carrión comento:

“El diamante con todo su poder de atracción es la vía para organizar el espacio de cierta forma. Exactamente de la misma manera que los pintores lo hacían mediante líneas, colores y formas. Para mí se trata del uso del espacio. Mi intención era crear un espacio claramente trazado, sin líneas, sin ventanas, en el que la atención de la gente estuviera dirigida a un punto dado. Mi solución para crear este foco de atención enfocada/dirigida fue colocar algo en ese punto. Eso era el diamante”.²⁰

Aquí observamos el concepto de arte que tenía Carrión al usar un elemento para recontextualizar el espacio determinado de una galería. Además fue una exposición que fue ampliamente anunciada por los medios de comunicación locales, a través de entrevistas a Carrión, que no habló acerca del aspecto de provocación del proyecto: “se trata en realidad de la posibilidad del robo y no del robo en sí”²¹.

Esta exposición trascendió más allá de la exhibición con el público como performer²², el único intento de robo vino de un extranjero llegado a Ámsterdam. Fue una acción teatral sobre la obra, hecho por un artista vestido como el Joker (de las series de Batman) no se dio a la fuga con el diamante se le pidió que la devolviera al lugar. Esta acción tiene connotación del arte conceptual al inmiscuir más personas en la creación del discurso del elemento en exhibición. Tiempo después el diamante fue robado por un desconocido en una pequeña cena que

²⁰ *Ibid.* P 62

²¹ *Ibid* p 63

²² *Ibid* p63

Ulises Carrión diera a un grupo de amigos en su casa, se ofreció una recompensa pero jamás encontraron al verdadero culpable. La pregunta aquí es Si *el robo de año* se realizó en una ciudad donde en gran medida el ambiente cultural era amplio, y no presentaba divergencias económicas ¿Cuál sería el impacto y el efecto si esta obra fuera presentada en una metrópolis como la ciudad de México?²³

3.10 EL ARTE CORREO EN MÉXICO, BREVE BOSQUEJO

En 1972 en México el arte correo hizo su aparición a través de Felipe Ehremberg. Un trabajo que llamo *el mural postal* que presento en el Salón Independiente. En los años de 1977-1978, se organizarían las primeras exposiciones del arte correo promovidas por los grupos CRACC y Março, éste ultimo perteneciente al fenómeno de los Grupos

En 1981 varios grupos de artistas se organizaron para participar en solidaridad internacional por el arte correo (solidarte) que se realizó en la Habana Cuba. La muestra se llamó “desaparecidos políticos de nuestra América” la cual el Grupo de artistas mexicanos obtuvo una mención honorífica, en ésta primera Bienal en 1984²⁴. Después de este periodo los proyectos artísticos fueron escasos en México.²⁵

²³ *Ibid.* p 63

²⁴ César Espinosa, *Arte correo y poesía visual en México una práctica todavía corrosiva*. En revista Artes visuales N° 45. Arte postal; Heterogénesis.

²⁵ *Ibidem*.

3.11 ARTE SONORO EN MÉXICO

Dentro de la corriente del arte alternativo encontramos una rama que se difundió en la década de los ochenta en México, pero que en E.U y Europa fue más ejercitado décadas antes. El *Arte sonoro*. Si bien el término es ambiguo por experimentar con el sonido; es otra manera de hacer arte. Podemos encontrar otras formas de lenguaje como poesía sonora, radiarte, música electrónica y electroacústica, música experimental, paisaje sonoro, escultura sonora, instalación sonora, acciones sonoras, entre otras.

Son innumerables los ejemplos de arte sonoro en México, aunque no se tenga un referente histórico preciso de esta manifestación antes de la década de los cincuenta, se sabe que el movimiento *Estridentista* experimentaba ya con el sonido en sus poesías. El antecedente más próximo sería el teatro experimental²⁶ del chileno Alejandro Jodorowsky, aunque no de manera directa se le conocía como *Arte sonoro*, sus acciones del *Efímero pánico*²⁷ consistían en escenografías eclécticas y acciones violentas, como es el caso de tocar un piano y luego destruirlo con un hacha durante una emisión televisiva o quemar un piano donde se rostizaron unos pollos. En estas circunstancias podemos pensar que el sonido que se hace al usar estas herramientas en la acción; es ya la experimentación con el sonido²⁸.

²⁶ Manuel Rocha Iturbide, *El arte sonoro en México* en Revista de Arte sonoro n° 7, 2002.

²⁷ Estas acciones del *Efímero pánico* consistían en llegar al límite de la expresión de la violencia.

²⁸ En cierta ocasión platicando con Manuel Felguerez en la Escuela nacional de Artes Plásticas, me comentaba la acción que hicieron él y Jodorowsky, si bien recuerdo creo que fue en el estado de Morelos, donde Felguerez hizo un mural con conchas en una alberca y Jodorowsky iba a hacer una acción en el cual consistía en descender de un helicóptero pero, éste toco una de sus aspas y se precipitó cayendo dentro de la alberca, inauguraron con el helicóptero dentro de la alberca. Se puede tomar esta acción como arte sonoro.

Otro ejemplo es el de Juan José Gurrola, que junto con Jodorowsky salieron a la calle vestidos de monjes uno en una acera y el otro por la otra acera, cantando los salmos²⁹ de cierta manera fueron los iniciadores del performance en México y que a raíz del movimiento del 68 fue acrescentando estas manifestaciones de creación artística, como el caso de los Grupos³⁰. Un pionero de la década de los setenta sería el artista Felipe Ehremberg emparentado con el movimiento internacional del *Fluxus*, y los Grupos con el grupo *Proceso Pentágono* en México. Hizo un poema sonoro, llamado “*maneje con precaución*” donde se puede oír que va en un automóvil leyendo todos los anuncios publicitarios. Oímos la gran diferencia entre los anuncios de unos a otros. Aunque afirma, que no sabe la fecha en el que realizó este poema sonoro el cree que fue el 1973³¹ con un festival de arte sonoro realizado en el Distrito Federal, por Arístides Cohen, hermano de Arnoldo en el mismo año. Si bien el arte sonoro toma más presencia en la década de los ochenta se dan manifestaciones, en los noventa primero en el museo del Chopo después en el Ex Teresa arte actual, que sigue hasta la fecha.

3.12 EL ARTE SONORO DE ULISES CARRIÓN

Se dice que Ulises Carrión es uno de esos artistas que dan dolores de cabeza tanto a historiadores como a críticos de arte, ya que su polifacética obra con desarrollo lineal y formal, se mueva de un campo a otro. Una de sus facetas fue precisamente la del sonido, donde desarrollo una obra llamada “*the poets tonghe*” que editó Guy Schraenende en un Casette en 1977, Donde se extrae un poema sonoro llamado “*Hamlet to two voices*” en esta podemos oír dos voces (de hombre y mujer) donde recitan los personajes de la obra de Shakespeare Hamlet,

²⁹ Esta acción se realizó en la calles de Bogotá, Colombia en el año de 1968. (Rocha)

³⁰ Como ya vimos, los Grupos fueron artista que experimentaron en el arte no-objetual y analizaron con el arte popular de la década de los setenta en México.

³¹ Rocha, *op ci. P14*.

alternadamente una tras otra. Para Ulises fue tan importante el sentido estructural del lenguaje que podemos ver en su tesis "*Judas y Enrique VIII*" los fundamentos de lo que sería después su estructura base de su escrito "*el nuevo arte de hacer libros*" transcribo lo siguiente:

“Una obra de teatro es una estructura. Los parlamentos y las acciones son los elementos de esta estructura. Éstos son dichos en voz alta y actuados, nos son transmitidos por personajes que en sí mismos son parte de la estructura. La estructura tiene un significado, el cual podemos descubrir al ir sumando los distintos elementos: parlamentos, acciones y personajes. ¿Cómo son los significados de esos elementos establecidos? Viendo qué es lo que los mantiene unidos. Los personajes no son lo que su función dentro de la estructura de la obra nos dice³².”

"*Hamlet to two voices*" coloca a Ulises Carrión como pionero del arte sonoro en México a pesar de estar autoexiliado en Holanda.

3.13 ULISES CARRIÓN Y EL VIDEO

La obra en video de Ulises Carrión es también amplia, ya que con una cámara -él era uno de los únicos artista de la época que poseía una cámara de video portátil- podía distribuir y producir la obra con más independencia, manipulando la imagen y el sonido, Ulises Carrión se refería así del video "El video puede ser bueno o

³²Martha Hellion, *op cit* pp. 14-15.

malo, pero es libre”³³ en el video Carrión se refería a características comunes como, la identificación y la observación de estructuras. “La mayor parte de los videos son registro de acciones, acercamientos hechos en tomas continuas desde un solo punto, enfocando solamente los elementos esenciales de la acción”³⁴ así podemos constatar que dicha acción en “*Playing Cards Song*” (1980 reeditado en 1983) sólo se puede ver las manos y las carta oyendo el sonido de las voces al estar jugando. Actualmente el Time Based Arts tiene la mayor parte de la obra en video de Ulises Carrión, preservada en el The Netherlands Media Arts Institute³⁵



Ulises Carrión en una acción.

En 1978 uno de sus primeros trabajos en video se titula “*A book*” el cual consiste en una acción en video donde unas manos deshojan un libro, una a una las

³³Martha Hellion, *ibid* , P 69.

³⁴*Ibidem*

³⁵*Ibid.* P68

páginas son arrancadas después las páginas son agrupadas por otras manos hasta que el libro adquiere otra forma distinta.

Hecho en varias tomas “*Chewing gum*” (1980, reeditado en 1983) Diferentes personas miran fijamente a la cámara de video a la vez que mastican chicle, esta obra el espectador espera a que pase algo pero se enfrenta una cuestión de tensión y humor poco común.

3.14 POESÍA CONCRETA

En 1956 casi simultáneamente en Europa y Latinoamérica, surge una corriente de la poesía, la poesía concreta. Es un género de la poesía en donde la estructura del verso como soporte es descalificada para centrarse en la palabra. En éste medio la palabra y el espacio tienen el mismo valor. El manifiesto del grupo Noigandres editado en 1958. Se trata de “una comunicación de formas, de una estructura de contenido, no de la usual comunicación de mensajes”³⁶ el asunto es como se trasmite.

³⁶ “50 años de la poesía concreta”, Clemente Padín, en revista <Chilena *Escáner cultural* >n° 89
www.escaner.cl/padin

Esta corriente enriquece al *libro de artista* aun más al usar en sus páginas el poema proceso, el cual consiste hacer con las letras secuencias de formas a partir de un caligrama, comparándose entre literatura y pintura.³⁷ Para lenguajes híbridos la poesía ha aportado al campo visual una gran parte de su sintaxis, en la mimesis de representación y sus posibilidades se encuentran a la pintura y la poética.



"Octavio Paz, del libro *Topoemas* (1968)"

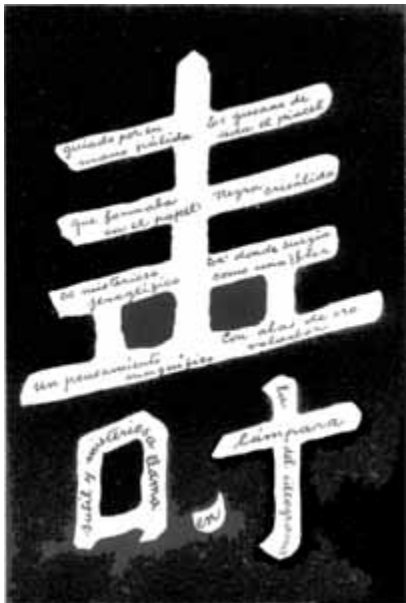
3.15 POESIA VISUAL EN MÉXICO

Los ejemplos parten desde las pictografías prehispánicas como el caso de los códices mexicas, y los ejemplos coloniales de las octavillas y la tipografías de los libros (ejemplos de libros-obra) hechos a mano para la liturgia. Son ejemplos de la poesía visual y experimental. Así se llega a principios de siglo XX con un caso casi aislado que es José Juan Tablada introductor de los caligramas chinos a sus poemas. Aquí encontramos un antecedente de cómo se trabajaba en conjunto previamente a la creación de un libro alternativo. Tablada escribía y Julio Ruelas ilustraba en un periódico estudiantil en su juventud³⁸ como lo hicieron en el ámbito profesional años más adelante en el poema de Tablada "*Musa Japónica*" (1900) corresponde al legendario viaje de Tablada al Japón en Mayo del mismo año.

³⁷ José Juan Tablada, *li-po y otros poemas*, CONACULTA, México, 2005, P.14.

³⁸ *Ibidem*

Ruelas retrata a Tablada en actitud meditabunda³⁹ al respecto de los poemas de Tablada que son considerados ideografías visuales, César Espinosa:



"José Juan Tablada, Libro de Li Po,
1920"

“A su vez, el profesor Klaus Meyer-Minnemann -catedrático de la Universidad de Hamburgo, en conferencia dictada en México en 1988- encuentra que los poemas de figuras de Tablada - sobre todo en el *Libro de Li Po* - apuntan a una mayor condensación del poema lírico, añadiendo un nuevo plano significativo: el ideográfico visual, que ha de funcionar paralelamente al plano lingüístico y contribuir, así, a “desretorizar” el poema”⁴⁰.

En una carta dirigida a López Velarde, Tablada comenta que su primer acercamiento con la poesía ideográfica, había sido una poesía en forma de altar y

³⁹ *Ibid p 14 sig*

⁴⁰ Cesar Espinosa en revista *Escáner Cultural n*”64

otro en forma de Ala encontrados en el Libro XV de la Antología Griega (que datan del siglo III antes de nuestra era)⁴¹. También se identifica de manera más íntima con la poesía y grafía china, la cual le planteaba una producción simultánea gramática y visual.



Encabezado por poetas que suscitó la colaboración comprometida de artistas plásticos como Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Germán Cueto, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Guillermo Ruiz y Javier Guerrero, además de músicos como Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas. El movimiento Estridentista figura como antecedente de la poesía visual que desde “*estridentópolis*” (Xalapa) hicieron sus creaciones bajo un gobierno revolucionario de Heberto Jara. Más adelante en 1928 y después de la desintegración del estridentismo, surgirían Los Contemporáneos.

La experimentación visual quedaría en estado de latencia, hasta que la década de los sesenta retomarían algunos artistas mexicanos, siguiendo en parte a los neoconcretistas del grupo Noigandres; grupo Brasileño, siendo su interlocutor Octavio Paz, con sus Topoemas incursiona al neoconcretismo en México, por otro lado a los artistas que experimentaban con la escritura y la imagen, tal es el caso de Mathias Goeritz que en 1966 promoviera una exposición de poesía concreta internacional en la galería *Aristos* de la UNAM. En los setenta y en plena efervescencia del fenómeno de los Grupos la participación de algunos de ellos como Peyote y la Cia, No-grupo, incursionan en la poesía visual con sus poemas urbanos, topográficos. Ya por aquellas épocas la artista e investigadora Maris Bustamante organizaba sus formas PIAS (performances, instalación y

⁴¹ *Ibid*

ambientación) que después y junto a Mónica Mayer harían en los ochenta un Grupo llamado *Polvo de Gallina Negra* que abogaba por un arte hecho por mujeres.

En 1985-1986 se organizó la primera de las siete bienales de poesía visual/experimental, la última fue en 1998 llamada *Fractarte 98*. A lo largo de casi dos décadas han impulsado el fomento a esta cuestión creativa. Bajo el cobijo de Araceli Zúñiga y César Espinosa, que han procurado darle seguimiento a estos eventos, siempre en la tónica de experimentar con las poesías concretas y neoconcretas, y con otras formas de interactuar con el texto y la poética en un formato alternativo, como las acciones y ambientaciones a través de la instalación y en cuestiones cibernéticas como el holopoema⁴².

3.16 EDICIONES DE Y EN ARTES VISUALES

Dentro de este parámetro podemos encontrar las ediciones que se publican bajo el nombre de Humanidades. Son diversos se pueden contar por cientos. Los hay tradicionales, alternativos, marginales los de empresas privadas aunque se dice también que los hay didácticos o únicos. Son diversos y variados, sus temas pueden ser la arquitectura, la pintura, la fotografía, la gráfica, el performance, la escultura, el dibujo. Estas publicaciones no son homogéneas ya que tocan también a las artes visuales, y no como sólo se piensa que es únicamente de literatura, poesía y revistas de diversas áreas. Los libros en edición de artes visuales son los tradicionales, los alternativos, los marginales, los de editoriales y

⁴² Véase César Espinosa www.escaner/cl.com

empresas privadas, los de artistas, los interdisciplinarios, los efímeros. Los didácticos.⁴³

Los libros de artista sin duda son los que saldrían a resaltar, por que conlleva un concepto artístico y no se necesita de un editor para que se publiquen, en teoría el autor hace todo el trabajo editorial y el proceso creativo de la búsqueda de un lenguaje diferente al habitual. “El libro de artista, los libros-objeto, son así estructuras temporales de carácter solamente visual, que requieren la interacción del espectador en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos cuya condición literaria no necesariamente es primordial”⁴⁴

Son muchas las ediciones y muchos los rubros que podemos encontrar, asimismo como las carencias y limitaciones en una publicación y no se diga de los editados alternativamente.

3.17 PUBLICACIÓN ALTERNATIVA

No podríamos dejar desapercibido la publicación alternativa que el libro de artista tiene por método. Quizá el antecedente de libro de artista sea el anónimo⁴⁵ Y aunque se emplee este término hay quienes se han dedicado a archivar y publicar estos libro alternativos en ediciones limitadas o tirajes de pocos ejemplares, con costos baratos en los materiales e impresiones al alcance de todos.

En este caso en cierta ocasión Per Anderson, comentaba que él se había acercado a éstos con el motivo de experimentar nuevos formatos “me acerque al libro de artista con el fin de desenmarañar lo que yo traía adentro. Experimente el

⁴³Graciela Kartofel., Marin, Manuel, *Ediciones de y en artes visuales. Lo formal y lo alternativo*, UNAM, México, 1992, p 60.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*

proceso de crear un libro de esta magnitud; aunque no se si sea de un libro artista, pero me sirvió de medio para aclarar lo que traía dentro de mi.”⁴⁶ Cabe mencionar que Anderson ha publicado este libro en coedición con CONACULTA. Al respecto Alberto Híjar comenta lo siguiente:

“Hay un artista mexicano, que es Felipe Ehrenberg, que comenzó muy ligado al expresionismo. Viaja en 1968 a Inglaterra, se liga con artistas conceptualistas y desarrolla algunas experiencias de esa naturaleza. Ahora Ehrenberg se encuentra en Jalapa, Veracruz, haciendo experiencias de comunicación con campesinos. Incorporado con un artista sueco, Per Anderson; imprime objetos que no puede decirse estrictamente que sean libros o se dedica a la pintura de fachadas en las que participó todo un pueblo campesino. De esta manera, están quitando la parte colonizada que tiene el conceptualismo⁴⁷”.

3.18 EL ARCHIVERO

Dentro del parámetro de las publicaciones que es, por llamarlo de alguna manera; lo “último” en libros de artista; ya que son publicados, editados y distribuidos por artistas, escritores, poetas, entre otros. Tal es el caso del *Archivero* donde Jani

⁴⁶ Entrevista personal a Per Anderson en Marzo 2006.

⁴⁷ Revista *Mañana*, N° 1661, 28 de junio, 1976.

Pecanins y Gabriel Macotella son los creadores de este concepto. COCINA EDICIONES fue el antecedente del *Archivero* fundada en 1977, donde han publicado alrededor de 60 libros de artista⁴⁸ de ediciones limitadas, que fueron impresos con sistemas alternativos como ya habíamos visto en este trabajo de investigación, mimeógrafo, fotocopia, tipografía. En 1980 hacen sus propios libros de tiraje limitado así como ediciones únicas. A partir de 1985 y 1986 empiezan a hacer el archivo del *Archivero* junto con otras editoriales, con artistas de México y otros países. Entre los artistas que podemos encontrar se destacan los del maestro Aceves navarro, con técnicas de mimeógrafo y fotocopias de papel revolución con un número de páginas reducido, que son de cuatro o seis. Así podemos encontrar los 60 títulos de esta colección usando las herramientas de impresión rápidas y de bajo costo.

⁴⁸ Graciela Kartofel. *op cit.* P 73

CONCLUSIONES.

Aunque en la década de los setenta el *libro de artista* se hizo de manea paralela a las otras alternativas, como lo son la neografía y las impresiones por mimeógrafo, así como las instalaciones junto con las posturas artístico-políticas por algunos de los Grupos; tiene su relación con las publicaciones de la época en formatos fotocopiados, donde se mezclaba la sintaxis visual y escrita. En estas publicaciones encontramos el concepto de lo que es un *libro de artista*, aunque las referencias sobre *libro de artista* que se encontraron en esta investigación no aparecen sino hasta la última parte de los setenta con el *Archivo* se sabe que las publicaciones antecedentes del *libro de artista* por lo menos en México son desde la mitad de los sesenta. Aunque la experimentación en la década de los setenta por parte de los Grupos fue en la gráfica interviniendo muros de Ciudad de México, y tuvieron un carácter efímero y popular.

Dentro de este trabajo se concluye las diferentes nominaciones que se le han dado a estas obras libro, que va desde el *libro objeto* que alude a toda forma de un libro, *libro híbrido* donde más de un medio técnico se usa para su creación, *libro ilustrado* es aquel donde el creador sólo ilustra con determinada técnica el libro; ya se de poesía u otro tema. Todos estos nombres se le han dado para referirse a los otros libros, los alternativos. *Los libros de artista* son aquellos donde su creador se hace cargo de todo su procedimiento técnico y su distribución; su hechura es singular. El autor se hace cargo de toda su producción del libro, aunque no siempre todo libro objeto es un libro de artista ya que hay algunas publicaciones que tienen diseños peculiares y diferentes a los libros tradicionales pero no conllevan su principio de lectura, estructura; que se hace con el uso de la página, es aquí donde la poesía visual y concreta hace una de las

aportaciones al libro de artista para poder darle una sintaxis particular al uso de la página como obra.

El conocimiento de la historia del *libro alternativo* es una consulta obligada para todo artista en el arte contemporáneo; desde el arte conceptual hasta la descontextualización de los objetos. Desde el punto de vista conceptual la incidencia del formato libro en el arte contemporáneo, se ha manifestado quizá con poca presencia en el ámbito social, ya que ha habido poca referencia de los libros en acciones en la calle. El formato libro se ha limitado a la producción en las diferentes etapas de algunos artistas, no así en su distribución ya que este campo, el de la distribución, se concreta a un grupo de personas conocedoras del tema. Otro caso es el del Taller de Libro Alternativo que se ha impartido en la ENAP desde hace más de 10 años, en el taller además de presentar una opción para la titulación de algunos alumnos de la licenciatura en artes, es una opción para que se conozca y se difunda éste concepto, amén de ser un espacio de producción de las obras libro.

El concepto de libro ha amalgamado más de una disciplina en su interior, dos han sido las bases, la poesía y la imagen, éstas son las que le imprimen la característica a un libro de artista, entonces podemos decir que el libro es una fusión de más de dos sensibilidades. Aunque hay algunos que sólo trabajan la imagen en un acto mínimo, tal es el caso de Ed Ruscha con su *Twentysix Gasolina Stations* en 1963 considerado un trabajo pionero de este concepto.

Los creadores de los libros de artistas experimentaron las nuevas formas de arte como lo es el lenguaje de la página del libro. Experimentaron sobre las formas visuales fusionando distintos lenguajes plásticos y diferentes materiales, algunos libros fueron más allá de la forma del libro y trascendieron el formato para detenerse en la instalación artística. El sonido también ha hecho sus aportaciones junto con el video que se ha dirigido a las acciones, como es el caso de Ulises Carrión y su obra en video.

Todo libro de artista, libro objeto, libro híbrido, libro objeto artístico, libro único, libro ilustrado son parte de los otros libros, los alternativos

En la década de los setenta en México el fenómeno de los Grupos, dio un giro de 360 grados, a lo que se le denominaba arte. La incidencia de sus acciones y particularmente sus intervenciones en los muros de la ciudad, cambió el concepto de distribución del arte, su consumo fue más popular y a los creadores les interesó ese público no conocedor del arte, comprobando que la distribución es netamente visual para todo el público y no sólo para unos cuantos. El quehacer plástico abarco más que éste, ya que se vio inmerso en el ámbito político, prueba de ello es que hoy el arte es político o conlleva cierto carácter político con la incorporación de las formas populares, su hacinamiento, su forma de ver y vivir la realidad, propuestas que trabajaron los artistas de los Grupos en los setenta, a raíz del movimiento de 1968 y que influenció a las generaciones posteriores de artistas de México.

Este trabajo se ha abocado la descripción del proceso de aparición en la historia de los libros obra, desde que se le considera a algunos libros de artista antes, de que en la década sesenta y setenta se les diera el nombre de libros de artista, a raíz de los diferentes personajes que trabajaron el concepto teóricamente. Sus diferencias conceptuales en la discusión se centran entre si es libro de artista o libro objeto artístico, y ha desembocado en que los dos son una cosa; un otro libro, por sus características sintácticas visuales y textuales; los dos usan la página como la forma de expresión, haciendo de ella no una página aparte sino una obra en sí. Es inútil pensar que son muchos los conceptos para distinguir una obra libro, se piensa que un libro de artista es sólo aquel que usa la página como soporte técnico, pero hay referencia a libros obra que la página es concepto, idea que se trabaja con otro tipo de materiales, como por ejemplo el metal. Simplemente el libro de artista esta dentro del proceso de producción alternativa en el arte contemporáneo, hay artista que lo siguen trabajando como proceso paralelo al que han destacado como base de su trabajo, como forma de

experimentar otros trabajos de su quehacer artístico toman al libro de artista como proceso creativo y poder así explorar otras técnicas tanto materiales como conceptuales.

En su totalidad el libro de artista tiene características típicas de un arte “experimental”, ya que en el creador interviene en todo el proceso: su concepción, su producción y su distribución, y usa todo tipo de conceptos referentes al tema o tratando con la poesía visual el espacio que la página le permite. Hay quienes trascienden el formato libro y van más allá del mismo, conjuntando su idea en un contexto tridimensional, como la instalación, siempre con el fin de buscar una comunicación con el espectador. La labor descriptiva del otro libro a comparación con un libro tradicional, es a todas luces, la interacción con otras posibilidades de manejar el mensaje; no así como lo hace el libro tradicional en una secuencia sintáctica y el uso específico de la gramática, usando la secuencia de derecha a izquierda.

Es el otro libro una secuencia espacio-tiempo de ilimitadas formas de uso, expresivas no-lineales, evocativas y creativas; experimentando con diferentes materiales el uso del mensaje. El concepto el otro libro fundamenta su base teórica como la idea del arte, analiza el mensaje con diferentes técnicas e interactúa con otras disciplinas artísticas. En el libro de artista la función está en reconstituir el mensaje en secuencia o en la totalidad del mismo, agrupando la letra como parte y medio o como una sinopsis de la imagen-texto.

Ulises Carrión es uno de los teóricos más prominentes del concepto del libro de artista, por ello se hace referencia a este artista al final del trabajo. Pionero autoexiliado en Holanda, distribuidor productor y consumidor de arte, recompuso el concepto de arte a través de su concepto de *Archivo*, aportando al arte mundial su conexión con otras manifestaciones artísticas como el arte correo y sus aportaciones como pionero del arte conceptual y en video en México han sido de

trascendencia. Hoy podemos ver que su influencia está en el lenguaje del arte como el caso de los otros libros. Todo aquel que quiera experimentar en el campo del libro de artista tiene por obligación que ver su escrito del “*nuevo arte de hacer libros*” así como conocer el archivo de Another Book’s and So. Como referencia de lo que fue en los setenta éste archivo, es sus creaciones libro, referencia obligada para los creadores de los libros de artista, los otros libros.

ANEXO.

A continuación reproduzco en texto que escribiera Ulises Carrión en la revista Plural en 1975, con algunas intervenciones de Clemente Padín.

¿QUÉ ES UN LIBRO?

Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros.

Un escritor escribe textos.

...

Un texto literario (prosa) contenido en un libro ignora el hecho de que el libro es una secuencia autónoma espacio-tiempo.

...

El lenguaje escrito es una secuencia de signos que se expanden en el espacio; la lectura de los cuales sucede en el tiempo.

...

Los libros existen originalmente como continente de textos literarios.

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

...

Un libro puede ser el continente accidental de un texto, la estructura del cual es irrelevante para el libro: estos son los libros de las librerías y bibliotecas.

Un libro también puede existir como una forma autónoma y autosuficiente, incluyendo también un texto que enfatice esta forma, un texto que es una parte orgánica de esta forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros.

...

En el nuevo arte escribir un texto es solo el primer eslabón de una cadena que va desde el escritor al lector. En el nuevo arte el escritor asume la responsabilidad del proceso completo.

...

En el viejo arte el escritor escribe textos.

En el nuevo arte el escritor hace libros.

...

Hacer un libro es actualizar su propio ideal secuencia espacio-tiempo por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, ya sean verbales o de los otros.

...

PROSA Y POESIA

Las palabras podrían ser diferentes en cada página; pero cada página es, como tal, idéntica a la precedente y a la siguiente.

En el nuevo arte cada página es diferente; cada página es un elemento individualizado de una estructura (el libro) en la que tiene una particular función a realizar.

...

Un libro de 500 páginas, o de 100 páginas, o incluso uno de 25, donde todas las páginas son similares, es un libro aburrido considerado como tal libro, no importa lo emocionante que pueda ser el contenido de las palabras del texto impreso en las páginas.

...

Comparados con las novelas, donde no pasa nada, en los libros de poesía sucede alguna cosa alguna vez, aunque muy poco.

...

Un libro de poemas contiene tantas palabras, o más, que una novela, pero emplea fundamentalmente el espacio real, físico, donde estas palabras aparecen, de una forma más intencional, más evidente, más profunda. Esto es porque para

transcribir el lenguaje poético encima del papel es necesario traducir tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético.

EL ESPACIO

Durante años, muchos años, los poetas han explotado intensamente y eficientemente las posibilidades espaciales de la poesía.

...

Versos acabados a medio camino de la página, versos que tienen un más amplio o estrecho margen, versos separados de los siguientes por una más o menos pequeño espacio - Todo esto es una explotación del espacio.

...

Esto no quiere decir que un texto es poesía porque emplea el espacio de una u otra manera, pero sí que la utilización del espacio es una característica de la poesía escrita.

...

La introducción del espacio en la poesía (o mejor dicho, de la poesía en el espacio) es un gran acontecimiento de consecuencia literarias incalculables.

Una de estas consecuencias es la poesía concreta y/o visual. Su nacimiento no es un acontecimiento extravagante la historia de la literatura, pero sí representa el desarrollo natural, inevitable de la realidad espacial ganada por el lenguaje desde el momento en que la escritura fue inventada.

...

La poesía del arte viejo emplea el espacio, si bien de una forma tímida.

Esta poesía establece una comunicación inter-subjetiva.

La comunicación inter-subjetiva sucede en un espacio abstracto, ideal, impalpable.

...

En el nuevo arte (en el cual la poesía concreta es sólo un ejemplo) la comunicación es aún inter-subjetiva, pero tiene lugar en un espacio concreto, real, físico - la página - .

...

Un libro es un volumen en el espacio.

Es el verdadero sustrato de la comunicación que toma el lugar entre las palabras - aquí y allá-.

La poesía concreta representa una alternativa a la poesía.

Los libros, vistos como secuencias autónomas espacio-tiempo, ofrecen una alternativa a todos los géneros literarios existentes.

...

El espacio existe fuera de la subjetividad.

...

Si dos temas comunican en el espacio, entonces el espacio es un elemento de esta comunicación. El espacio modifica esta comunicación. El espacio impone sus propias leyes en esta comunicación.

...

El viejo arte asume que las palabras impresas están situadas en un espacio ideal.

El nuevo arte sabe que los libros existen como objetos en una realidad exterior, sujeta a condiciones concretas de percepción, existencias, intercambio, consumo, uso, etc.

...

La manifestación objetiva del lenguaje puede ser experimentada en un momento y espacio aislado - la página; o bien, en una secuencia de espacios y momentos - el "libro".

EL LENGUAJE

El lenguaje transmite ideas, es decir, imágenes mentales.

El punto inicial de la transmisión de imágenes mentales es siempre una intención: hablamos para transmitir una imagen particular.

El lenguaje cotidiano y el lenguaje del arte viejo tiene esto en común: ambos son intencionales, ambos intentan transmitir ciertas imágenes mentales.

...

En el arte viejo los significados de las palabras son los portadores de las intenciones del autor.

Como el significado fundamental de las palabras es indefinible, la intención del autor es insondable.

...

Cada intención presupone, una utilidad.

...

El lenguaje cotidiano es intencional, es decir, utilitario; su función es transmitir ideas y sentimientos, explicar, declarar, convencer, invocar, acusar, etc.

...

El lenguaje del viejo arte es también intencional, es decir, utilitario. Ambos lenguajes difieren tan solo uno del otro en su forma.

...

El lenguaje del nuevo arte es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo.

...

Las palabras del nuevo libro están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con cierta intencionalidad.

Están allí para formar, junto a otros signos, una secuencia espacio-tiempo que nosotros identificamos con el nombre de "libro".

...

El libro más hermoso y el más perfecto del mundo es un libro con solo páginas en blanco, de la misma manera que el lenguaje más completo es aquel que se extiende más allá de las palabras que un hombre puede pronunciar.

...

Cada libro del nuevo arte busca este libro de absoluta blancura, de la misma manera que cada poema busca el silencio.

...

La intención es la madre de la retórica.

...

Las palabras no pueden evitar significar alguna cosa, pero pueden ser desposeídas de intencionalidad.

...

Un lenguaje no-intencional es un lenguaje abstracto: no hace referencia a ninguna realidad concreta.

Paradoja: para poder manifestarse así mismo de manera concreta, el lenguaje ha de convertirse primero en abstracto.

...

El lenguaje abstracto significa que las palabras no están ligadas a ninguna intención particular; que la palabra "rosa" no es la rosa que yo veo ni la rosa que un personaje más o menos ficticio pretende ver.

En el lenguaje abstracto del nuevo arte la palabra "rosa" es la palabra "rosa". Significa todas las rosas y no significa ninguna de ellas.

...

¿Como triunfar haciendo una rosa que no es mi rosa, ni su rosa, sino la rosa de todos, es decir, la rosa de nadie?

Colocándola en una estructura secuencial (por ejemplo: un libro), y así en ese momento dejará de ser una rosa y se convertirá esencialmente en un elemento de la estructura.

ESTRUCTURAS

Nadie ni nada existe aisladamente: todo es un elemento de una estructura.

Cada estructura es a la vez un elemento de una otra estructura.

Todo aquello que existe es una estructura.

...

En un libro del nuevo arte las palabras no transmiten ninguna intención; son empleadas para formar un texto el cual es un elemento del libro, y es este libro, como totalidad, quien transmite la intención del autor.

...

En el viejo arte escribes "Te amo", pensando que esta frase significa "Te amo".

(Pero: ¿Qué significa "Te amo"?)

...

En el nuevo arte escribes "Te amo" teniendo la certeza de que no saben cuál es su significado. Escribes esta frase como parte de un texto donde escribir "Te odio" sería la misma cosa.

Lo importante es, que esta frase, "Te amo" o "Te odio", realiza una cierta función como texto dentro de la estructura del libro.

...

El viejo arte reclama el amor.

En el arte no puedes amar a nadie. Solo en la vida real amas a alguien.

...

El viejo arte busca, entre las formas y los géneros literarios, aquello que mejor funciona para la intención del autor.

El nuevo arte utiliza cualquier manifestación del lenguaje, a pesar que el autor no tiene ninguna otra intención que probar la habilidad del lenguaje para significar alguna cosa.

LA LECTURA

Para leer el viejo arte, es suficiente conocer el alfabeto.

Para leer el nuevo arte se ha de entender el libro como una estructura, identificando sus elementos y entendiendo su función.

...

En el viejo arte, leer la última página toma mucho tiempo, tanto como leer la primera.

En el nuevo arte el ritmo de lectura cambia, se acelera, se encoge.

...

Para comprender y apreciar un libro del viejo arte, es necesario leerlo a fondo.

En el nuevo arte a menudo No necesitas leer el libro completo.

La lectura puede pararse en el momento en que hayas comprendido la estructura total del libro.

...

El nuevo arte hace posible leer más rápidamente de lo que lo hacen los métodos de lectura rápida.

El viejo arte no hace ningún caso de la lectura.

El nuevo arte crea condiciones específicas de lectura.

...

El nuevo arte apela a la habilidad que cada hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos.

BIBLIOGRAFÍA.

ÁCHA, Juan, *Teoría del dibujo su sociología y su estética*, Ediciones Coyoacán, México, 2ª reimpresión, 2004, 148 pp.

ÁCHA, Juan, *Las cultura estéticas de América Latina*, UNAM, 1993, 230 pp.

ÁCHA, Juan, *las actividades básicas de las artes plásticas*, Ed. Coyoacán, México, 1994, 2003 3ª reimpresión, 194 pp.

ANNE MOEGLIN DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, 395 pp.

BLAKE; William, *El matrimonio del cielo y el infierno*, Cátedra, Madrid, 2002, 147 pp.

César ESPINOSA y Araceli ZÚÑIGA, *la perra brava*, México, STUNAM-UNAM, 2002, 27 pp.

GOLMAN, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Domes, 1989, 284 pp.

HELLION, Martha, *Libros de artista*, Tomo I, México, Turner, 2002, 360 pp.

HELLION Martha, Moreno Villarreal, Jaime, Goulart, Claudio, Et al, *Ulises Carrión ¿mundos personales o estrategias culturales?*, México, Turner/CONACULTA, tomo II, 178 pp.

KARTOFEL, Graciela. Marin, Manuel, *Ediciones de y en artes visuales. Lo formal y lo alternativo*, UNAM, México, 1992, 100 pp.

LYONS, Joan. Carrion, Ulises, et al, *Artist's books: a critical anthology and sourcebook*, New York, 1985, 331 pp.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, España, 483 pp.

MARSHALL McLuhan, *El medio es el mensaje*, Paidos, México, 1988. 198 pp.

RENÁN, Raúl, *Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, 1999 2da ed, 100 pp.

ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de la contracultura*, editorial Kairos, Barcelona, 1968, 238 pp.

SÁNCHEZ, Alma, *La intervención artística de la ciudad de México*,_NCG, México, 2003, 203 pp.

SILVEIRA, Paulo, *A Página Violada* (Editora da Universidade, RS, Brasil, 2001). 183 pp.

TABLADA, José Juan, *li-po y otros poemas*, CONACULTA, México, 2005, 34 pp.

WILSON, Martha, *La pagina como espacio*, en: *libros de artista*, S/E, Madrid, 1982, 48 pp.

PERIÓDICOS.

“llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70” 1998
Excélsior, México, 17 de noviembre, p 5

REVISTAS.

Cesar Horacio Espinosa Vera, *Revista virtual de nuevas tendencias* año 8, n°
87 septiembre 2006

Revista Escáner cultural N° 76

Clemente Padín en revista Escáner cultural n° 76

Clemente Padín, en revista Escáner Cultural, n° 65

Espinosa, Cesar. Arte correo y poesía visual en México una práctica todavía corrosiva. En revista artes visuales N° 45. Arte postal; Heterogénesis.

Rocha Iturbide, Manuel, en Revista de arte sonoro n° 7, 2002.

50 años de la poesía concreta, por Clemente Padín, en revista <Chilena Escaner cultural >n° 89 www.escaner.cl/padin

Pánico, performance y política:

Cuatro décadas de acción no-objetual en México(por Antonio Prieto S. Publicado en la revista *Conjunto* (Casa de las Américas), núm. 121, abril-junio 2001.

TIBOL, Raquel. 1977 “La calle del grupo SUMA”, proceso, N°. 15, México 12 de febrero, p. 78.

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS.

Todas estas revistas electrónicas fueron consultadas del 25 de septiembre de 2006 al 22 de febrero del 2007

<http://www.merzmail.net/libro.htm>

<http://www.escaner.cl/>

<http://etudesphotographiques.revues.org/sommaire451.html>

<http://www.merzmail.net/libroa.htm>

<http://papelera.euofull.com/shop/productos.asp?id=33>

http://es.wikipedia.org/wiki/Libros_de_artista

<http://www.clarin.com/diario/2005/01/18/sociedad/s-03206.htm>

<http://librodeartista.info/spip.php?rubrique15>

<http://librodeartista.info/spip.php?article85>

<http://www.unostiposduros.com/paginas/articul11.html>

<http://ezioneyramagagna.blogspot.com/2005/08/de-qu-hablamos-cuando-hablamos-de.html>

<http://www.goethe.de/ins/es/bar/es1939634.htm>

<http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/librosalternativos.htm>

http://www.wussmann.com/impresiones/libros_artistas.php

<http://jamillan.com/librosybitios/blog/2007/01/el-libro-de-artista.htm>

<http://www.jornada.unam.mx/1999/03/29/cul-carrion.html>

<http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>

<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/AmericaLatina.html>

CATÁLOGO.

Catálogo de la exposición “América en la mira”, septiembre de 1978, Morelia, Mich., Puebla, Pue., y México, D.F.

El no-grupo y la experimentación” folleto distribuido durante la Sección de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, febrero de 1979

De los grupos los individuos, catálogo de exposición, museo de Arte Carrillo Gil, 1985

ENTREVISTAS.

Entrevista personal a Per Anderson MARZO-2006.

“Los Grupos”, entrevista videograbada a Víctor Muñoz Museo de Arte carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

“los Grupos” Entrevista videograbada a Gabriel Macotella México, Museo de Arte Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

Tepito Arte Aquí y permanencia Cinta audiovisual elaborada por Daniel Manrique y Carlos Plascencia, México, 1979.