



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Libro (de viaje) alternativo en la  
Ciudad de México”

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES  
**P R E S E N T A :**  
**MARÍA LUISA ESTRADA SÁNCHEZ**

DIRECTOR DE TESIS:  
DR. DANIEL MANZANO ÁGUILA

MÉXICO, D.F. 2008



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.

Quiero agradecer infinitamente a Julia y Manuel, mis padres, a quienes les debo todo; la vida, el amor, el apoyo incondicional de 24 años, que no se puede medir con nada.

A mis hermanos, a Ana por ser ella, por ser el equilibrio de tantas cosas, por su apoyo bondadoso que siempre me ha dado, y a la que le debo tanto.

A Josma, por la ayuda, por ser mi hermano, y sobre todo por tener un hijo hermoso y especial, Icqbal, quién me ha ayudado a ver la vida desde los ojos de un niño de nuevo.

A Omar, por que es una parte esencial del equilibrio de un pedazo de la fuerza de la vida, porque la complementación que hay gracias a él es lo que nos da fuerza para seguir adelante con todas las cosas que sentimos y anhelamos.

A Malena, porque con su instrucción he llegado a los lugares más internos de mi persona, porque gracias a su ayuda he logrado cosas que en la vida me imagine que pasaban.

A Sandra y a Ángel, porque sin su ayuda y su compañía y su existencia, la vida sería triste y aburrida, porque el tiempo nos ha mantenido siempre muy juntos aún sin saberlo, por ser mis amigos y porque gracias a ellos este trabajo se pudo terminar.

Y también quiero agradecer a todos mis amigos, y a toda esa gente que he conocido en la vida, de las que he aprendido mucho; Adriana, Janet, Mónica (Buba), Felipe, Karina, Daniel, Laura, Nicolás, Yolotzín, Sirak, Jamin, Beto Baez, Alberto Centeno, al Maestro Gerardo Padilla, etc., a los que nombre y de los que no me acuerdo; a toda esa gente que existe y que están por ahí en algún sitio del mundo.

Y un agradecimiento muy especial al Doctor Daniel Manzano Águila, por su apoyo, guía y ayuda en la realización de este proyecto, y a mis sinodales, el maestro Pedro Ascencio Mateos, al Maestro Alejandro Pérez Cruz, al maestro Víctor Hernández, y al maestro Fernando Zamora Águila, porque gracias a su colaboración, se pudo llevar a cabo el Seminario, y muchos cerramos un ciclo de la vida.

Y a mis compañeros del Seminario, los que siguieron y los que no también, porque fue agradable trabajar con ellos, Susana, Antonio, Juan, Pilar y Diana.

## ÍNDICE:

PREFACIO.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4

### Capítulo I. La ciudad.

1.1 Breve cronología del desarrollo del urbanismo.....	7
1.2 Para definir la ciudad y lo urbano.....	9
1.3 Geografía de la percepción.....	15
1.4 Evolución física del paisaje en la Ciudad de México.....	16
1.5 Formas de percibir la ciudad.....	20
1.6 Arte en la ciudad o la ciudad en los medios.....	28
1.7 La ciudad como generadora de expresión plástica.....	36
a) Artistas y obra.....	36
b) El graffiti.....	38
c) Taller-ciudad-taller. Grupo SUMA.....	39
d) Melanie Smith.....	41

### Capítulo 2. El libro alternativo.

2.1 El libro: definición.....	45
2.2 Breve historia del libro. ....	45
2.3 Libros de viajes.....	48
2.4 El libro en México.....	49
2.5 Los libros ilustrados.....	49
2.6 Los otros libros.....	50
2.7 Libros de artista.....	54
2.8 El libro objeto.....	56
2.9 Los libros híbridos.....	58
3.0 Secuencia espacio tiempo en el libro.....	58

### Capítulo 3. Libro (de viaje) alternativo en la Ciudad de México.

3.1 Libro (de viaje) alternativo de la Ciudad de México.....	63
3.2 El libro híbrido.....	63
3.3 Sobre el tema del libro.....	64
3.4 Proceso del libro.....	65
a) Primeras maquetas.....	65

b) Fachada e interior del libro-híbrido.....	66
c) Postales.....	68
d) Armado del libro.....	70
3.5 Sobre el huecograbado.....	71
a) Forma de preparación de la placa o plancha de zinc o lámina negra.....	71
b) Procesos en el grabado (breve explicación de las técnicas).....	72
3.6 Acerca del dibujo.....	74
3.7 El Collage.....	76
3.8 La transferencia.....	76
3.9 Espacio- tiempo en el libro.....	78
<b>CONCLUSIONES</b> .....	80
<b>Libro terminado imágenes</b> .....	81
Bibliografía.....	82

## PREFACIO

Antes de comenzar a hacer esta tesis, rechazaba por completo la idea de ponerme a investigar un tema dentro del arte y sentarme a re-escribir lo que está en todos los libros de historia del arte. Rechazaba la idea de hacer un compendio de páginas hablando de un tema tratado miles de veces. Sin embargo, vi la opción de hacer una antítesis, pero me di cuenta que también tendría que buscar información para justificarla y que finalmente haría una investigación con un tiempo límite. La entrada al Seminario de Titulación de Libro Alternativo fue casual. Me enteré que éste se estaba dando y entonces decidí hablar con el Doctor Daniel Manzano, director del Seminario de Titulación de Libro Alternativo. Le comente que me interesaba entrar y me pidió un proyecto para la semana siguiente, lo preparé y fue el comienzo de este libro. Para ese entonces me interesaba un tema, la Ciudad de México, ya tenía trabajo con respecto a ese tema, y quería hacer algo con ello. Conforme comencé a asistir al seminario me di cuenta que no había podido elegir algo más exacto, había encontrado lo que estaba buscando. El trabajo que desarrollaría me generaba una emoción enorme así que se proyectó la idea, y consigo el desarrollo del trabajo; ahora solo había que trabajar para concluirlo.

## **INTRODUCCIÓN.**

El proyecto "Libro (de viaje) alternativo en la ciudad de México" responde a una necesidad de entender y comprender esta ciudad. Vivir el entorno, re-descubrirlo, re-interpretarlo. Tomando como referencia el mismo lugar que habito, lo que integra el paisaje inmediato y su funcionamiento. Para posteriormente descontextualizar a través de las imágenes y representaciones gráficas y de esta manera asignar nuevos significados a lugares cotidianos, y resaltarlos a través de una visión subjetiva.

En un principio pretendía hacer un libro de viajero tomando el papel de fuereño, ya que aun cuando me encuentro en mi ciudad no la conozco del todo. Recorrerla y tomar registro de esos sitios que están ahí y a los que nadie les pondría atención por no ser lugares históricos o destinos turísticos. Como por ejemplo barrios populares, lugares en malas condiciones, edificios viejos y abandonados, calles hediondas, etc. Retratando lo grotesco y lo irónico que puedan tener estos lugares, rescatando detalles escondidos que se encuentran oculto tras los lugares que generalmente la gente conoce (los lados bonitos de la ciudad). A grosso modo retratar la otra cara de la moneda, lo que pertenece a la ciudad y lo que ocurre diariamente en ella.

Remontándonos a la historia es retomar hasta cierto punto el papel de los personajes viajeros, como por ejemplo Humboldt, quien en sus escritos y sus dibujos mostraban al mundo lo que había del otro lado, en las otras tierras. La intención del trabajo no es la de descubrir, si no más bien es destacar lo que pocas veces es apreciado y que se deja de lado por no pertenecer al atractivo turístico de esta ciudad, aquello que un extranjero o ciudadano evitaría por no ser representativo de la vida histórica y actual de la ciudad de México.

Se hizo un recuento del desarrollo de las primeras ciudades; hasta lo actual. A través de esta retrospectiva se podrá observar las condiciones que fueron necesarias para que hoy existan metrópolis inmensas que crecen día a día y que generan problemas y caos al igual que vida y desarrollo.

Fue menester exponer el concepto de ciudad y urbanismo, para destacar características que uno como habitante muchas veces pasa por alto. A partir de la Geografía de la Percepción, que se dedica a la obtención de los distintos esquemas perceptivos e imágenes mentales que tienen los individuos respecto al territorio donde habitan. Nos damos cuenta de que la percepción de ciudad que un individuo tiene es tan válida como la puede ser la de un urbanista. De acuerdo con esto la percepción de la ciudad puede

ser infinita y con muchos matices ya que esta dependerá del carácter personal que varía en función del sexo, la edad, el estatus social, el tiempo de residencia y sobretodo el conocimiento del territorio. De igual manera se hizo una señalización de los cambios que ha sufrido la Ciudad de México, desde sus primeros asentamientos de las culturas Mesoamericanas registrados en mapas o códices de aquellos tiempos, hasta llegar a una vista actual de la Ciudad, en donde se nota de manera muy marcada los cambios que esta ha sufrido a expensas de la destrucción y transformación del entorno natural. Tomando estos elementos como referencias (lo que ésta es y significa de manera inmediata), podemos entrar a una parte ya más subjetiva que tiene que ver con las formas de percepción que los habitantes han tenido de las ciudades en general. A partir de que el concepto de ciudad y la percepción de esta depende de muchas variables, lo que pretendo hacer en el libro es externar mi forma de vivir la ciudad, y dejarla registrada a través de una visión más subjetiva. Y en este capítulo abordo el tema de la ciudad como generadora de expresión plástica, haciendo una revisión de cómo se ha abordado la ciudad en el arte, mostrando las diferentes y tan variadas maneras de trabajar con la ciudad como referencia.

En el capítulo número dos se realizó una semblanza de lo que es el libro, desde su definición convencional, su origen y un desarrollo, pasando así por el libro de artista, el libro objeto y el libro alternativo. Más referente a la tesis, se habla del libro de artista en México para de esta manera acercarnos más a la importancia del libro híbrido, por ser el concepto que englobara al "Libro (de viaje) alternativo en la ciudad de México".

Y por último en el capítulo tres se describe el desarrollo del libro híbrido, señalando paso a paso el proceso creativo de éste, desde el surgimiento de la idea, pasando por los cambios que se dieron en el proceso, hasta la culminación.

Es difícil hablar de una sola persona o un solo problema, todo se ha generalizado, a tal punto de convertirnos en un concepto llamado ciudadanos, o más general aún humanidad, ese concepto que solo habla y nombra a todos sin saber esclarecer a ciencia cierta quienes somos.

Es por todo esto que decidí llevar a cabo este libro, para que en un primer lugar yo como habitante haga válida mi percepción de la ciudad, y mi forma de vivirla, de mi entorno y mis gustos y preferencias por estos lugares que por sus rudimentarias características físicas les dan un aspecto de vejez, de pobreza, de fealdad. Para al mismo tiempo darles un lugar dentro de la definición de ciudad, para rescatarlas del olvido y de la ignorancia en la que se encuentran, por el simple hecho de existir, de formar parte de la ciudad, de



ser la otra realidad de la ciudad que aparece en las postales y la televisión, mi libro tienen como único fin mostrar estos lugares.

La ciudad es comparándola de una manera directa con un libro. Metafóricamente ambos se recorren de igual manera, uno se acerca con expectación, duda y con ganas de conocer algo nuevo, ambos se van descubriendo conforme uno va avanzando. Mientras que el libro tradicional nos condiciona a la forma de su lectura para entenderlo, este libro híbrido, nos deja descubrirlo por donde uno quiera, dándonos primero la opción de observarlo, descubrirlo en los rincones. En su apariencia física, en la factura nos muestra ser un edificio formado a su vez por otros más pequeños; un fragmento recortado y unido como un collage que nos muestra en breve un lado de la ciudad resumido en la grandeza del libro.

## CAPITULO I. LA CIUDAD.

### 1.1 Breve cronología del desarrollo del urbanismo.

*“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas; memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”*  
*Italo, Calvino.*

Las ciudades comenzaron a surgir en el neolítico, cuando los grupos de cazadores y recolectores nómadas adoptaron una vida sedentaria y agrícola. Quienes para protegerse ellos mismos y sus provisiones de alimentos de los ataques de otros nómadas y depredadores, construían sus viviendas dentro de zonas amuralladas o en espacios con defensas naturales, como la acrópolis de las ciudades de la antigua Grecia. Las ciudades del mundo clásico: Grecia y Roma son las antecesoras directas de las ciudades europeas actuales.



**Partenón.**

Los primeros modelos de urbanismo se desarrollaron de forma teórica durante el Renacimiento.

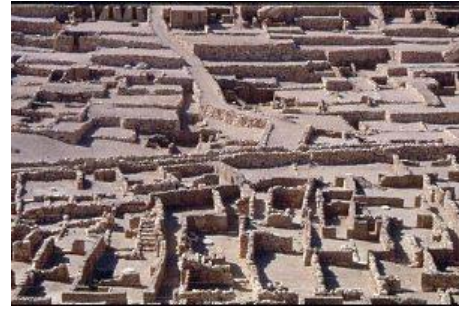
La cultura filosófica literaria del Renacimiento repite y estabiliza este concepto fundamental hasta identificar la ciudad ideal con un orden moral.

Con el utopismo científico de la Ilustración, que termina con todas las metáforas de orden metafísico o biológico, se mantiene ligado a esta confianza en la ciudad como institución ordenada, instrumento de la perfección social del hombre que en ella se refleja y reconoce.

En los inicios del siglo XIX, esta actitud por el contrario, a pesar de no llegarse a anular, se convierte en un supuesto. Es una fase dialéctica, alentada por la revolución social-

industrial, subrayada aún por una fuerte influencia religiosa, pero destinada a componerse en la acepción de una ciudad que es un producto laico, y relativo.

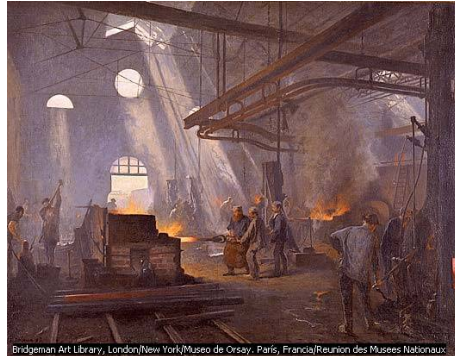
Con la filosofía de la Ilustración, el Siglo XVIII produjo la idea de la ciudad como virtud. A principios del siglo XIX el industrialismo llevó al primer plano una concepción antitética en el que la ciudad se concebía como vicio. Por último, después en el marco de una nueva cultura relativista, emergió una actitud intelectual que colocó a la ciudad más allá del bien y del mal.



***Deir-el medin. Egipto.***

La idea de conseguir una mayor igualdad social y una mejora de las condiciones de vida urbana son la base del Socialismo Utópico.

En la actualidad el crecimiento o remodelación de las ciudades, total o parcialmente, sigue una planificación previa a través de los Planes de Ordenación Urbana.



El parteaguas principal del desarrollo de la ciudad se produce en la Revolución Industrial. El surgimiento de las sociedades industriales, con toda su cauda de inéditos procesos económicos, políticos, culturales pero sobre todo tecnológicos.

***La producción de hierro era la principal industria pesada francesa.***

*“Más allá de los límites “comprensibles” de la ciudad histórica, durante las décadas pasadas se expandieron aglomeraciones aparentemente infinitas de construcciones e infraestructuras, mismas que, en consecuencia, cuestionaron de manera profunda las definiciones tradicionales de ciudad.”<sup>1</sup>*

## 1.2 PARA DEFINIR LA CIUDAD Y LO URBANO

El vocablo “**ciudad**” implica una congregación de seres humanos dentro de un límite geográfico, que puede sostenerse por medio de las actividades económicas del sistema. La ciudad puede ser un foco industrial, de enseñanza, intercambio, gobierno, de vida, etcétera. Ésta diversidad de ámbitos es la que atrae a la población que proviene de zonas rurales en busca de oportunidades de superación laboral y económica y mejor calidad de vida, debido a la concentración de las actividades sociales.

Ciudad, gran centro de población organizado como comunidad. La palabra proviene del vocablo latino *civitas*, que se refería a una comunidad autogobernada. En la antigua Grecia se denominaba a este tipo de comunidad independiente con el término ciudad-estado. Estaba compuesta por el núcleo urbano y los alrededores más inmediatos. Los cantones que constituyen la Confederación Helvética no se diferencian mucho de las ciudades en este sentido. Durante la edad media la ciudad coincidía normalmente con la sede episcopal.



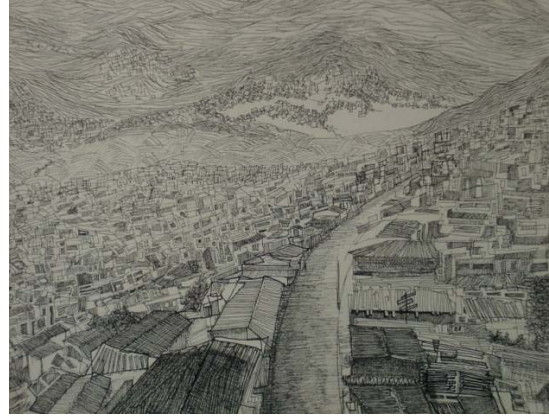
***Santa Fe, contraste de la modernidad rodeada de casas populares.***

El **urbanismo** es el conjunto de medidas que se toman para actuar sobre la realidad urbana.

En el urbanismo las acciones concretas están encaminadas a obtener resultados inmediatos en la ciudad. Modificación de las condiciones físicas del terreno, obras de infraestructura, etcétera. Este crecimiento urbano ha producido muchos cambios, algunos de ellos irreparables, ha alterado el microclima, como resultado de que la edificación cubre la tierra, se pavimentan calles, banquetas, y el humo de las fabricas se infiltra en la superficie. Hasta la labor humana más trivial puede traer como consecuencia grandes alteraciones del medio ambiente.

Actualmente gran parte de la población mundial vive en ciudades. Esto se debe a la centralización de las labores dentro de las grandes urbes, el gran desarrollo del comercio, de las finanzas, de la sociedad. La mayoría de las actividades económicas se desarrollan en núcleos urbanos.

En ocasiones alguna característica o condición concreta del terreno es lo que ha dado lugar a la fundación de una ciudad. Un puerto fluvial o marítimo puede dar origen a una ciudad como espacio en que se desarrollará el comercio o la industria. En el momento actual todas las ciudades se pueden clasificar como multifuncionales. La función comercial está en el origen de la fundación de muchas ciudades y desempeña un papel clave en el momento actual como abastecimiento de la población urbana.



**Comunas, Medellín, Colombia. Tinta sobre papel.**

Estas características responden únicamente a la definición de lo urbano, pero dentro de una ciudad no solo hay acción comercial y económica, miles de funciones se desarrollan en ella, y cada una responde a necesidades particulares, desde la gran empresa que

labora en el mero centro de la ciudad, pasando por la zona escolar, por la fábrica, la ama de casa, el vendedor ambulante, etcétera.



La forma de la ciudad la podemos estudiar a partir del plano, las edificaciones y los equipamientos. El análisis del plano nos permite conocer las distintas etapas de crecimiento y las características de las ciudades.

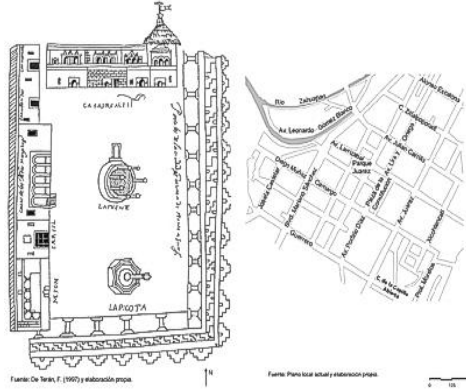
Con esto nos damos cuenta que todo esta predeterminado, y que el crecimiento que aparentemente se ve como ocasional, esta siendo manejado desde los principios en los que se pudiera contemplar esta ciudad como lo que es ahora.

**Calle en el centro de la ciudad.**



Hay varios tipos de plano:

- Irregular: de trazado tortuoso en las vías de comunicación y grandes diferencias en las agrupaciones de edificios.
- Ortogonal: cuadrículado, con calles que se cortan en ángulo recto. Es el plano más repetido y utilizado a lo largo de la historia del urbanismo.
- Radio concéntrico: responde al modelo centralizado de la ciudad. Aunque ha habido muchos proyectos pocas veces se ha llevado a la práctica.
- Lineal: en él la distribución de los edificios se lleva a cabo a lo largo de una calle o avenida principal. Arturo Soria fue el creador de este tipo de plano que dio lugar a la llamada Ciudad Lineal.



Como se puede ver con esto las ciudades están bien estructuradas y clasificadas, las formas que han ido adquiriendo con el tiempo, responden a una necesidad urgente de albergar más población, esto a generado un crecimiento explosivo, tanto en el territorio de la ciudad como en la población, creando así una gran cadena de problemas que se presentan de manera secuencial.

**Plaza Mayor de Tlaxcala 1585, trazado ortogonal actual de la plaza Mayor, plano de Tlaxcala.**

Los edificios de la ciudad son muy diferentes entre si, ya que cada uno depende de varios factores, como la función que desempeñará, el tamaño, los materiales de construcción utilizados, la forma y la disposición. Edificios de oficinas, apartamentos habitacionales, edificios históricos, monumentos, entre otros.



**Casitas Geo, cajones para guardar familias enteras.**

El acomodo ocasional que pueden o no tener cada uno de estos va creando composiciones que desde algunos puntos son muy seductores a la vista. Podremos

mirarlos como una gran instalación de módulos repetitivos, dispuestos en función del hombre de la urbe. Se llama equipamiento de la ciudad a los elementos imprescindibles para la vida del ciudadano, casa, trabajo, herramientas. La percepción que se tiene de las ciudades varía según las características de la misma y también la formación y conocimiento que el individuo tiene de ella.



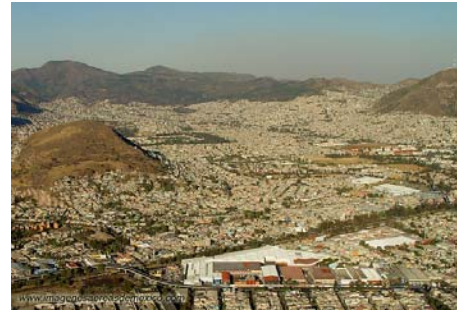
**Cráter del volcán Xico en Tlhuac, atrás**

**Chalco.**

Los urbanistas dicen que el paisaje urbano que va extendiéndose paulatinamente por todo el territorio nos permite afirmar que el paisaje natural es casi inexistente y tiende a desaparecer. Pero que por fuerte que sea la presión urbanizadora sobre el contexto medio ambiental circundante este nunca desaparecerá completamente. Ahora podemos decir que la ciudad es una parte del paisaje puesto que nunca podrá sustraerse al entorno geográfico, a su contexto climático y ambiental que le soporta, le circunda, y le nutre, pero esto no quiere decir que con las transformaciones que se le hacen no se altere.

El paisaje urbano es completamente un contraste, es la parte antagónica del paisaje natural, sin embargo cualquier intento por delimitar el paisaje urbano será un intento vano; no son los límites sino las zonas de transición lo propio entre lo urbano y su entorno.

*“Se habla hoy con la misma insistencia tanto de la destrucción del ambiente natural como de la fragilidad de los grandes sistemas tecnológicos que pueden producir perjuicios en cadena, paralizando metrópolis enteras. La crisis de la ciudad demasiado grande es la otra cara de la crisis de la naturaleza. La imagen de la “megalópolis”, la ciudad continua, uniforme, que va cubriendo el mundo, domina también mi libro.”<sup>2</sup>*



**Cuauhtepac; barrio alto y barrio bajo.**

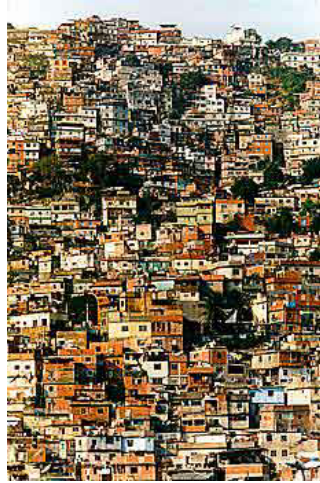
Finalmente hay toda una toma de conciencia acerca de lo relativo en la percepción del paisaje. Existen semejanzas lejanas entre percibir la ciudad dentro de la ciudad a experimentar la ciudad fuera de la ciudad. *Aquello de "ver como se ve la ciudad sin mi" es algo mucho mas amplio, mas profundo, mas sutil, el ver el contorno del paisaje escuchar el ruido y la congestión, y no ser parte de él.*



**Central de abasto, ciudad de México.**

Nuestro paisaje urbano es realmente un sub-paisaje de otro más amplio, que le incluye y le sobrepasa. Así como todo esta contenido dentro de todo. Los elementos que participan de un paisaje son tantos y tan complejos, como especies e interacciones en un ecosistema. Sin embargo, cada experiencia se percibe diferente en función del balance relativo de las diferentes partes que lo integran. No podrá entenderse pues la Ciudad de México sin su Valle, sin su historia; y las dimensiones geográficas son las que nos permiten situar la ciudad en su contexto. En otras palabras, lo caracterizan. Ahora bien, toda percepción es irremediamente subjetiva y parcial pues nunca abarca todos los componentes que integran una ciudad

El color del cielo, de la vegetación, la presencia de aves, las circunstancias particulares e irrepetibles que nos deja el disfruta de un paisaje, da pie a afirmar que cada paisaje es único e irrepetible. Tan único e irrepetible como la percepción que cada individuo pueda tener de él.

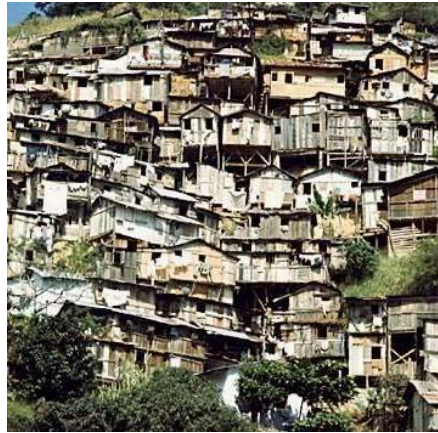


Por su condición de espacio definido, ordenado y protegido, la ciudad es el ámbito único en donde se puede desarrollar la humanidad con plenitud. "La ciudad es el indicador tradicional de símbolo de la cultura, cuadro de fondo o metáfora de la oposición entre individuo y sociedad que se convierte en el organismo amorfo que amplía sus tentáculos y traga su mismo pasado".

Ahora bien, el urbanismo lo que hace es generalizar todo, hablar de urbanismo es hablar de una ciudad bien equilibrada estratégicamente construida. Sin embargo, también sabemos que hay lugares dentro de las ciudades que se han salido de las



manos del planteamiento urbano. Como por ejemplo, los llamados paracaidistas que van ocupando lugares a las orillas de la ciudad, aumentando así las dimensiones de ésta. De manera que las personas que habitan esos lugares, generalmente gente de campo, van creando sus propias ciudades dentro de las ciudades ya existentes. La mayoría de las veces en condiciones precarias, sin el acceso a los servicios básicos. Por lo que son estos lugares los que podemos catalogar como paisajes descontextualizados, contrastantes, los que crean nuevos ambientes dentro de esta ciudad.



Con el vaivén de la civilización, los patrones geométricos e irregulares se sobrepusieron unos sobre otros. Las aldeas crecieron para convertirse en ciudades, por sus ventajas físicas, económicas y sociales. Creando así una morfología geométrica montada sobre una figura irregular.

Los críticos del diseño urbano, sostienen que éste no existe. Los pueblos “no se diseñan”, “se van conformando parte por partes”. Si esto es cierto, es el resultado de la insuficiente cooperación entre el gran número de personas involucradas en el proceso del desarrollo.

***Favelas de Catumbi, un distrito muy pobre de la ciudad de Río de Janeiro (Brasil). Las favelas suelen situarse en las laderas de las montañas y están hechas con tablones de madera.***

El hombre con la construcción de su hábitat, con sus barrios, casas ha sustituido la naturaleza. Se ha valido de la transformación-destrucción de los entornos naturales para darle un carácter urbano y acondicionarlo para su ocupación a expensas de la degradación de la naturaleza. Pero lo urbano no solo responde a cuestiones de entorno, o paisaje, si no que dentro de este concepto se pueden desglosar una serie de cuestiones que comprenden a toda una sociedad que habita este espacio o ciudad. Podemos hablar de los elementos que nos definen como cultura, y separar los que nos representan mejor. Podemos hablar de las consecuencias de un crecimiento masivo, causado por la centralización de la sociedad, de la industria, de las artes, de la política, de todo. Pero el tema de la ciudad da para más, así que después de ver que la urbanización socialmente trae consigo cosas buenas para un buen desarrollo económico, político y social, no podemos criticar ese punto, o bien podríamos hacerlo. Pero sería hablar de otro tema que se alejarían del que ahora nos ha traído hasta esto, a pesar de

que sabemos que la ciudad y la urbanización traen consigo una dualidad inseparable, esta es parte intrínseca de su funcionamiento. Y es en la ciudad donde vamos a trabajar, relacionándolo con el arte, en una de las consecuencias que ha dejado el crecimiento de la Ciudad de México.

### **1.3 GEOGRAFÍA DE LA PERCEPCIÓN.**

A partir del desarrollo de la geografía de la percepción en el año 1960, surgieron una serie de estudios que tienen como base la percepción, la imagen y el comportamiento espacial. Estos son conceptos que se sustentan en una corriente de pensamiento geográfico que se interesa por los distintos esquemas perceptivos e imágenes mentales que tienen los individuos respecto al territorio donde habitan, y que denotan un marcado carácter personal que varía en función del sexo, la edad, el estatus social, el tiempo de residencia y, sobretodo, el conocimiento del territorio.

La percepción de nuestros entornos urbanos depende de la diferencia existente entre los esquemas mentales de los usuarios y de los "fabricantes" de la ciudad, la conversión de los lugares geográficos en una manufactura cultural que manejamos en nuestra relaciones diarias y que se convierte en conocimiento social o la posibilidad de trabajar sobre el mapa cognitivo que surge del trato con nuestro entorno, mapa que es una realidad activa en nuestro comportamiento.

El nexo de unión más importante tal vez sea el de reconocer la existencia de dos tipos de espacio, uno absoluto y otro mental, uno reflejado en la cartografía oficial, los datos estadísticos y la escuadra y cartabón y otro que nace de la palabra (la percepción, la opinión, las preferencias, la valoración, la descripción) y de los hechos (los desplazamientos y el comportamiento) de los ciudadanos, de quienes viven diariamente ese mismo espacio. Sin embargo, a partir de esta premisa común, la pluralidad de enfoques dificulta las etiquetas comunes.

#### 1.4 EVOLUCIÓN FÍSICA DEL PAISAJE DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

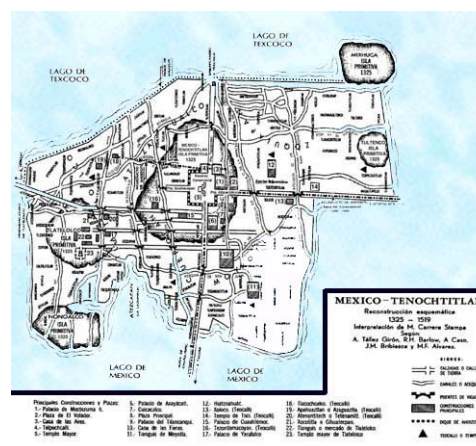
Lo que comenzó con unas pequeñas islas, se vio transformado con el tiempo en una gran ciudad generada por la intervención del hombre. El hombre moderno que destruye y transforma el paisaje para satisfacer sus necesidades de progreso y crecimiento, como se nota en las siguientes imágenes; tomadas de Ing. Manuel Aguirre Botello.



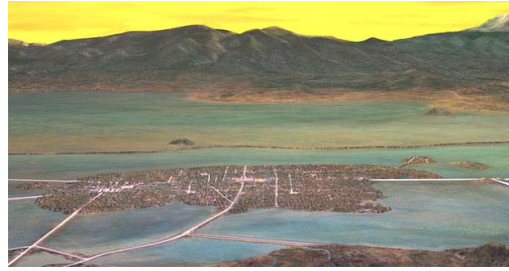
Islas primitivas, que encontraron los mexicas a su llegada en 1325 y que les sirvieron de asiento para construir sus humildes chozas. De acuerdo con los relatos, Tlatelolco fue fundada hasta el año de 1338, trece años después de México-Tenochtitlan, por un grupo de mexicas descontentos por la distribución de las chinampas de la recién fundada capital. Terminó siendo una especie de ciudad satélite de México-Tenochtitlan, aunque conservó una

relativa independencia interna. Los tlatelolcas desde sus orígenes, se dedicaron fundamentalmente al comercio, constituyendo uno de los mercados indígenas más notables de su tiempo y el más importante de Mesoamérica.

Vista del plano evolutivo de la Gran Tenochtitlan de 1325 a 1519. Corresponde a una interpretación realizada por el historiador Manuel Carrera Stampa, quien a su vez se baso en investigaciones anteriores realizadas por Téllez Girón, R.H. Barlow, Antonio Caso, Bribiesca y Álvarez. La idea es mostrar el crecimiento de la Gran Tenochtitlan partiendo de la posible ubicación de las llamadas "islas primitivas" en 1325 y su desarrollo durante el reinado de Axayácatl hacia 1481, así como también la traza de la ciudad en 1521, año de su caída. Mediante números se encuentran perfectamente identificados todos los sitios principales y mediante letreros



los nombres de las vías, los barrios, acequias, albarradas y acueductos.



Vista panorámica de la Gran Tenochtitlan en el año de 1519. La imagen corresponde a una recreación pictográfica del artista mexicano Tomás Filsinger, realizada con excepcional exactitud y ajuste a la realidad de lo que fue la cuenca de los lagos y las montañas que lo

rodeaban.

Vista parcial del plano que se atribuye al cartógrafo español Alonso de Santa Cruz en el año de 1555, pero que por su apariencia de códice, se presume tuvo la intervención de la mano indígena. Este plano resulta en extremo interesante pues muestra la Ciudad de México recientemente fundada por los conquistadores. Aparecen las vías troncales de Tacuba, Iztapalapa y del Tepeyac, así como muchas de las acequias que aún la recorrían. Es visible la aparente desaparición de la laguna de México hacia el poniente, si se compara con la imagen anterior de 1519



Vista general de la Ciudad de México en el año de 1628. La imagen corresponde a un grabado en perspectiva por Juan Gómez de Trasmonte.



Planta y descripción de la imperial Ciudad de México en el año de 1760. Se muestra una vista parcial del plano elaborado por Carlos López de Troncoso en perspectiva y grabada por Diego Franco.



Vista en perspectiva de la Ciudad de México en el año de 1855. Se muestra una vista parcial del trabajo realizado por el artista Casimiro Castro del que fue el primer plano aéreo de la ciudad obtenido mediante un ascenso en globo. Se aprecian con excelente exactitud las posiciones de la Plaza Mayor, la Alameda, la estatua de Carlos IV (El Caballito), la plaza de toros y el Paseo Nuevo, también conocido como Paseo de Bucareli, con sus espacios arbolados, glorietas y fuentes que actualmente ya no existen.

Vista aérea parcial de la Ciudad de México en 1930, mostrando la Plaza de la Constitución, Zócalo, vista desde el oriente. Obsérvese que solamente existe un edificio del Departamento del Distrito Federal y que prácticamente no existen edificios altos en el entorno. Tampoco se aprecia la existencia de la avenida 20 de Noviembre ampliada, ni el edificio de La Nacional, Compañía de Seguros, que fue el primer edificio mayor de 10 pisos que se comenzó a construir en esa época. Fotografía aérea por la Compañía Mexicana Aerofoto.





Vista aérea parcial de la Ciudad de México en 1956, mostrando la Plaza de la Constitución, Zócalo, vista desde el oriente. Obsérvese aquí los dos edificios del Departamento del Distrito Federal y la avenida 20 de Noviembre terminados. En 26 años los rascacielos proliferaron en las avenidas San Juan de Letrán, Juárez y Paseo de la Reforma, siendo entonces la Torre Latinoamericana el edificio más alto. Fotografía aérea por la Compañía Mexicana Aerofoto.

Vista aérea actual de la ciudad, tomada casi desde el mismo sitio de las dos anteriores. En 50 años transcurridos con respecto a la toma anterior, lo que alguna vez fue Ciudad de los Palacios se ha convertido en un conjunto abigarrado de múltiples edificios que proliferaron ahora por todos los rumbos de la ciudad y sus alrededores.



**Foto: Oscar Ruiz. [www.imagenesaereasdemexico.com](http://www.imagenesaereasdemexico.com)**

## 1.5 FORMAS DE PERCIBIR LA CIUDAD.

*“¿Qué puede haber de más urbano que un jornalero, perdido en la más oculta parcela de una tierra, sintonizando en el erotismo narvartense o zonarrosero de Juan Gabriel, Rigo Tovar, o José José? No hay nada más urbano que la canción ranchera. Ese erotismo de puñeta y organdí que reiteran las estaciones de radio”<sup>3</sup>*

Como se menciona en el apartado anterior, las formas de percibir la ciudad son tan variadas como lo pueden ser las especies en un ecosistema, hay quienes referimos a la ciudad a partir de nuestras labores cotidianas. Por lo que hay quienes hablan de ella a través de la escritura, de la pintura, etcétera. Para hablar de la ciudad no es más necesario que vivirla de alguna manera y es lo que aquí analizaremos, las distintas formas de percibir la ciudad, pasando por los escritores, los artistas, etc. *“Conocer una ciudad es ser capaz de invocar un congénera de metáforas significativas”<sup>4</sup>* La costumbre nos ha limitado a mirar el entorno como un espacio adecuado a las necesidades cotidianas del funcionamiento del hombre. Como un escenario, un paisaje aprendido en el que estamos siempre y el que recorreremos a diario para llegar al trabajo, la escuela, sin prestar atención más a ella de la que cotidianamente se presta al entorno.



***México se transforma en una gran ciudad, 1947. Grabado buril/ papel. 31.5X40cm.***

*“La ciudad, y los objetos que en conjunto la forman se convirtieron en un instrumento para erradicar la memoria, la profundidad y las analogías biomórficas”<sup>5</sup>*. Afirma Ashton, así los arquitectos, que huían de la metáfora orgánica, fundaron un mundo de superficies vidriadas que se apartaron de los sueños de analogía.

Podemos entender al paisaje urbano como una huella que ha dejado el hombre en la tierra, como un Land Art del tiempo y la historia

De manera comparativa, la complejidad de las ciudades, sus calles, los ductos que la forman, nos recuerda los diversos componentes del cuerpo humano en dónde cada

uno de los aparatos, están interrelacionados para llevar a cabo una función coordinada, de la cual depende su funcionamiento. Con esto podríamos hablar de la acción que consciente o inconscientemente ha llevado al hombre a tomar a la naturaleza como referencia. Podemos hacer una analogía del paisaje urbano que metafóricamente se asemeja a un hormiguero, un panal de abejas, un tronco apolillado. Mientras que los animales aprovechan la tierra y los terrenos para su hábitat, modifican el espacio adecuándola a sus necesidades, sin alterarlo. El hombre hace lo contrario, destruye, transforma, eliminando de esta manera aquello que no le es funcional. Dejando de lado la cuestión de orden arquitectónico, que supongo en los barrios responde más a una necesidad de limitar el espacio para habitarlo por necesidad, más que de embellecerlo, cosa que harían o hacen los arquitectos y urbanistas.

El crecimiento acelerado de la ciudad por la necesidad de albergar cada vez más y más gente ha terminado por hacer casas que parecen cajones en los que la gente vive. Metros y metros de cajas alineadas en un terreno, que a la vista se ven obscenas, como manchas monocromáticas, que ocupan un gran espacio. En esta ciudad los espacios que quedan no son suficientes para que la gente tenga un lugar como lo desean. Si no que tiene que resignarse a lo que comúnmente les es asignado o pueden adquirir. Cuando uno habla de la ciudad y de los sujetos que esta lo habitan necesariamente tiene que tocar el tema de la individualidad, las casas que se hacen por montones y todas iguales no están pensadas para la gente instintiva y humana, están hechas para la gente, para las masas, esas que están concebidas dentro del concepto de humanidad en donde ya no son, y no existen como una, si no como miles que tienen las mismas funciones implantadas y las necesidades vendidas, hablar de una ciudad y de sus habitantes es hablar de un sin número de problemas y cuestiones que han dejado de lado al hombre como individuo, hablamos de un mundo globalizado, un mundo plástico, superficial, comercial, que cada vez esta desechando al hombre y lo esta consumiendo, lo ha programado para funcionar dentro de la sociedad por ende en la ciudad. Inicialmente era un hogar o casa y se masifica primero como un barrio, una colonia, delegación, estado, país, continente, tierra, sistema solar, universo, así hasta el infinito. Las construcciones saturan los espacios, como si fueran hongos creciendo en un árbol. Nos hemos apropiado del espacio como si fuera un tronco en el que con el tiempo se ha ido saturando de cajones de concreto y vidrio.

Como las plantas que crecen aprovechándose de los recursos que sus hospederos, consumiéndolos poco a poco hasta el punto de matar a las especies que otrora estuvieron ahí, para dar lugar en este caso a la urbanización. Sabemos ya que la percepción de lo que es una ciudad, varía de acuerdo a las ideas y vivencias de cada persona. Edgar Allan Poe, por ejemplo "concebía la ciudad como una aglomeración de



cuerpos que de noche y día se amontonaban por las calles impactadas: *“una pesadilla de promiscuidad”, las ciudades se resumen en contenedores de seres vivientes*<sup>6</sup>

Las metrópolis están llenas de atmósferas en donde a diario acontecen hechos insólitos, cotidianos, sencillos, simples, atractivos. Los cuáles podrían estar incrustados en el capítulo de un libro, el detalle de una pintura, la esquina de un grabado o una instalación, una obra de arte en pocas palabras. Es así que la ciudad es la generadora de la inspiración para que los grandes escritores, poetas, artistas plásticos den rienda suelta a la imaginación.

La metrópoli tiene lugares muy bellos para contemplar, para visitar, lugares como los edificios históricos, las iglesias, ruinas, monumentos, que generalmente están ubicados en los centros de las ciudades, los lugares donde se engendró la urbe. Lugares que sigue conservando algo de la vieja cultura, en donde campea la arquitectura y los escenarios del pasado con el ritmo de la vida moderna urbana.



***“Bogotá”. Luisa Estrada. Litografía 55 X 40cm.***

Es importante destacar que esta combinación de arquitectura y de tiempo se observa en otros lugares, lejanos a los centros de las urbes. A estos lugares bellos son a los que se dan cita tanto extranjeros como nacionales, queriendo admirar su belleza y ser parte momentánea de esos lugares, los que generalmente guardan un poco de la historia del país. Generalmente los turistas que están de visita en la capital se quedan con una idea y con las imágenes de la ciudad bonita y a al mismo tiempo antigua, formadora de la historia. Los turistas generalmente conocen lo representativo, lo atractivo de la ciudad que visitan, pasando por alto los eventos que ocurren en la ciudad, su realidad. Conocer una ciudad es vivir en ella porque en una urbe como esta se dan un sin fin de realidades, contrastándose unas a otras; *la muchedumbre hace que el hombre anónimo sea nervioso, desconfiado, receloso, malicioso y que esté listo para buscar pleito (estrés)*<sup>7</sup>. La ciudad es enorme, un lugar que se transforma en cada momento, que funcionan como un conjunto pero lleno de subconjuntos, colonias,

delegaciones, barrios y casas, hay lugares en la ciudad que no conocemos, sitios que descontextualizan la idea de la "Ciudad de los Palacios", que transportan a otras atmósferas, de podredumbre, de fantasía. Es así como dentro de la urbe encontremos sitios que podrían ser una esquina en Calí, o una calle en Tamaulipas, un edificio viejo que parece ser sacado de El Cairo o una plaza de una ciudad europea. En la ciudad hay escenarios que no conocemos, pero que están ahí, que existen y que transforman la memoria, que asombran, que llenan o dejan sensaciones de vacío. Sitios que dan miedo, muchos de estos lugares que podrían ser considerados como "feos", como la otra cara de la ciudad. Sitios que por ser tan característicos aun cuando carecen de belleza son inspiración para trabajar.



Alguna vez escuche que había un nuevo turismo, el que llevaba a las hordas de turistas a las zonas peligrosas de las ciudades, que los involucraba en los ambientes de alto voltaje de las capitales, donde generalmente hay problemas. Las ciudades en general guardan peligro en cualquiera de sus esquinas, pero es cierto que hay lugares que son más riesgosos, no son estos o no es este aspecto el que me interesa,

pero es en estos donde se ubican estos paisajes inmersos en la fealdad.

***De la serie "Escenografías de alambre; comunas de Medellín". Luisa Estrada. Tinta sobre papel.***

El pensamiento inconsciente colectivo nos hace pensar en las mismas cosas, nos hace concebir la vida de maneras similares, una pregunta que me hago, pero con otras palabras sería esta: ¿Podemos "lograr dar a la inmundicia, al hedor y al desorden arquitectónico un nuevo valor"<sup>8</sup>, inyectándole ilusiones a los lugares, llenando de valores míticos los rincones de los barrios, descontextualizando los valores estéticos de estos? Podemos darle esas connotaciones, y rescatarlos del olvido y darles otra mirada. O podemos en palabras de Brend M. Scherer dejar que experimenten una resemantización, es decir una transformación de significados. Si a caso estos lugares,

no tienen significados, si no que más bien son lugares que son y que no significan nada más que la pobreza y la marginalidad de la gente.

Afirma Alberti que a partir de la Revolución Industrial, la belleza sólo se puede pensar de acuerdo a una base arbitraria, subjetiva por lo tanto individual. Las ideologías, gustos y placeres particulares de las administraciones, de los urbanistas, arquitectos, artistas y algunas veces de ciertos usuarios. En la ciudad existe una diversidad de estímulos y alternativas que atacan violentamente la capacidad de asimilación del sujeto y su entorno. La lectura de la realidad se vuelve cada vez más compleja y requiere de mayor destreza para poder resumir y procesar la múltiple información que recibe de todos lados. Apoyándose tanto del intelecto como de la parte instintiva para poder entenderla y vivir en ella.

*“¿De que belleza se trata, en efecto, en nuestras ciudades aculturadas, fragmentadas que no disponen de ningún lenguaje o fondo estético de base que pueda servirles de referencia?”<sup>9</sup>*. De que belleza se puede tratar, si no de aquella que solo en la ciudad se da, esa que por el deterioro se generó, una belleza obscena, profana, una belleza que le ha dado la vuelta a la belleza convencional, una belleza que se encuentra a la vuelta de la esquina. *“La fealdad y desarmonía que se repite escandalosamente por todas las ciudades que han sido alcanzadas por las modernas furias desarrollistas nos hace pensar que las condiciones de vida de los hombres que viven en ellas, de su trabajo y de su realidad son igualmente insípidas o indeseables.”<sup>9</sup>* Pero estos motivos y razones son los que hacen de esta de la ciudad y de sus barrios un objeto de estudio, de representación y admiración, porque en ellas es donde inevitablemente aunque sean lugares indeseables se desarrolla la sociedad urbana.

Rudolf Arnheim sostiene que las distinciones entre el bien y el mal, lo bello y lo feo, todavía pueden y deben hacerse, aun en nuestra época relativista. Afirma que la imagen de percepción de una obra arquitectónica es un hecho objetivo y no solo una aparición siempre cambiante a merced de las idiosincrasias de quien la admira. Esto en cuanto a una obra arquitectónica, que generalmente están diseñadas, llevan ese fin de ser un edificio tanto funcional como bello, aplicando lo que es la arquitectura desde la historia, pero en este caso hablamos de esos lugares que están alejados y que no participan de esos principios, si no más bien responden a una necesidad muy básica y es la de habitar un lugar para no vivir en la calle, las casas de los barrios populares no tienen tanto esa preocupación y si la tiene no se nota, se comienza a construir por necesidad un cuarto y de ahí con el tiempo crece y se arma una casa de dos pisos un híbrido en pocas palabras.

*“Como el mundo continúa cambiando y fluyendo, agregando, autoorganizado y volviéndose a partir la mayoría de los humanos operan en un meta mundo articulado de abstracción, de raciocinio y de las más brutales aproximaciones a la naturaleza que la mayoría de la arquitectura moderna no dibuja su forma a partir del mundo topológico de la materialidad fluida, si no a partir del rígido meta mundo de lo ideal, del desmedido, mecanismo (naif) y de la geometría muerta.”<sup>10</sup>*

Regresando al tema de cómo los demás ven la ciudad esta lo siguiente: *“Algunos imaginan a la ciudad desde lo alto viendo solamente su estructuralismo relativamente organizado, y algunos la ven desde el suelo, desde donde las corrientes de vida humana desvanecen los bordes ásperos como el mar redondea las piedras, y produce una desorganización caleidoscópica.”<sup>11</sup>* Dore Ashton está manejando las dos formas de ver a la ciudad desde el lado racional y desde el sensitivo, o bien como lo tecnológico y lo artístico, dado que la ciudad también posee componentes racionales al lado de los sensitivos.

Las distintas maneras de percibir la ciudad y más en general los lugares no bellos se dejan ver ya desde hace tiempo por distintos personajes, es el caso de Balzac, en *Ilusiones Perdidas* donde describe un centro parisino desaparecido, “Las galerías de Madera”:

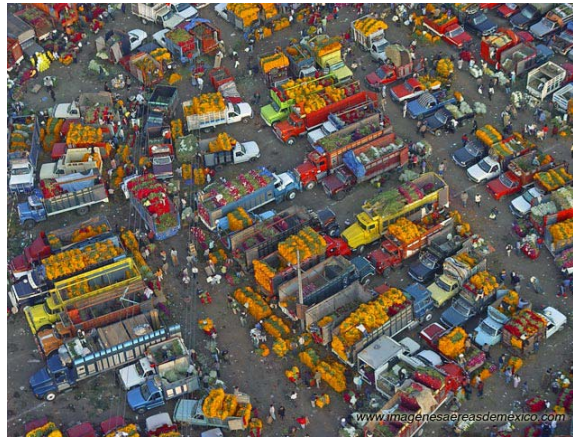


**Imagen de la Ciudad.**

Como podemos ver, estos lugares hediondos y feos han dado de que hablar en todos los tiempos, la literatura se adueña de ellos y los expresa en palabras, describir estos lugares no es más que evidenciar una realidad de algún tiempo, y todos los lugares y todos los momentos estos han existido, lo único es que hay que notarlos, participar de esa realidad conscientemente y resemantizarlos.

Ahora bien, hemos visto que la ciudad tiene muchos elementos que pueden ser utilizados como inspiración, ya sea en una conversación. Con este trabajo no pretendo cambiar la vista de la ciudad ni mucho menos, ni pretendo cambiar su imagen, pero lo que sí pretendo es utilizar partes de la ciudad, usarla así tal cual como ella sola se ha dado. Independientemente de la manera en la que esta se ha ido formando, ésta ha llegado a ser un concepto contenedor de más conceptos, es la ciudad como un pretexto, que se desarrolla en un texto, dentro de un contexto, la obra de arte.

Toda antigua imaginación cuando esta referida a la totalidad de una ciudad tiende a instruir una similitud entre el orden cósmico (la ciudad como su imagen física) y el microcosmos individual. La identificación antropomórfica, con extensión a todo el paisaje natural entendido como un organismo físico, parece corresponder a una exigencia profunda del hombre.



***Vista aérea, flor de cempasúchil.***

Por otro lado tenemos a Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), artista gráfico italiano, famoso por sus grabados y aguafuertes. Realizó más de 2000 grabados de edificios reales e imaginarios, estatuas y ornamentos. Sus entusiastas reproducciones e interpretaciones de antiguos monumentos romanos supusieron una importante contribución para la formación y desarrollo del neoclasicismo. En estos grabados se incluían imágenes fidedignas y exactas de las ruinas existentes, al igual que reproducciones imaginarias de antiguos edificios en las que la alteración de la escala y la yuxtaposición de elementos contribuyen a realzar el carácter de grandiosidad de los mismos. Una de las primeras y más renombradas colecciones de grabados de Piranesi fueron sus Prisiones (Carceri d'Invenzione, 1745-1760), en donde transformó las ruinas romanas en fantásticos y desmesurados calabozos dominados por enormes y oscuros pasadizos, empinadas escaleras a increíbles alturas y extrañas galerías que no conducen a ninguna parte. Estos grabados ejercieron una enorme influencia en el romanticismo del siglo XIX, jugando también un destacado papel en el desarrollo, ya en el siglo XX, del surrealismo.

Otros autores ven a la ciudad como un lugar que no tiene significados y en particular a su arquitectura, Ashton se pregunta: las fábricas y edificios públicos -¿Qué nos dicen?- No nos dicen nada; son funciones, no significados. Ciertamente, una de las razones del actual malestar es la pérdida de la arquitectura simbólica, arquitectura "bella" que exalta emocionalmente, que es equivalente a cancelar el tiempo y la memoria que se adhiere a toda definición de lo bello.

Ya no hay marcha atrás, la ciudad ya esta hecha, y la ciudad tiene lugares contrastantes entre si. La ciudad al igual que el hombre es dual, no cabe más que decir que la ciudad es una meta representación del hombre, un ser en donde campea una ambivalencia del bien y el mal, de lo bello y lo feo, así es pues la ciudad. Y se toma la



**Reginald Marsh, "Décima avenida y calle 27", 1931.**

realidad o se deja de lado, se juzga, se critica y se usa como pretexto de las obras tanto literarias como las de arte. Como dice Juan Acha, "pensemos que la ciudad no existe como totalidad bella o artística. La razón se nos antoja contundente: la ciudad constituye un proceso histórico y colectivo, por este motivo las obras de arte pueden existir en ciudades tenidas por feas y en sociedades injustas".

*"Cuando la ciudad es la obra, la estética urbana es aquella que permite identificar al super-objeto e introjectarlo en el sujeto a través de su sensibilidad, de la depuración del lenguaje y de la asunción personal al identificarse con ella. Por eso la estética urbana no puede surgir de una mirada distraída o superficial de los hechos urbanos, por más que pretendan ser agudas disquisiciones científicas, sin entender que la ciudad como finalidad de la práctica artística debe de ser identificada, depurada y asumida a través de la sensibilidad y del intelecto."<sup>12</sup>*

Cómo diría Juan Acha "Solo el mito del diseño, es capaz de llevarnos a suponer la posible existencia de ciudades como totalidades bellas,"<sup>13</sup> pero mientras eso no pasa, lo que podemos hacer los artistas es dar nuestra mirada, y utilizar a las ciudades tal y como se encuentran, disponiendo de sus características y haciéndolas nuestras.

Cuando uno aprecia una ciudad desde una perspectiva aérea, ve orden, alineamientos, que lo llevan a uno a pensar en el proceso que la ciudad debe tener para que éste se vea así, y esto se liga directamente con lo que es el urbanismo. Sin embargo, también considero que el tener esta imagen bajo uno, el observarla en verdad desde las alturas, a uno le causa también una emoción inexplicable, desbordante que lo estremece todo por dentro. Es una visión contrastante cuando uno se encuentra inmerso en la ciudad, es aquí en donde uno se desenvuelve dentro de ella y mezcla muchas sensaciones. La que uno percibe con los hechos cotidianos, el recorrer una calle, toparse con una esquina, caerse en la mitad de la calle. Es como una analogía que responde a lo exterior y lo interior, a lo exterior como algo frío y superficial, y a lo



interior ya como algo más íntimo. Una analogía que puede compararse también con el libro, con lo exterior y el interior, que eso se hablara en el próximo capítulo. Ambas visiones están condenadas a permanecer suspendidas eternamente. Mientras que los que conciben las ciudades como sistemas prácticos destinados a ciertas actividades humanas se encuentran igualmente aislados (los urbanistas). Ellos lo que hacen es adecuar el espacio, distribuirlo para que funcione. Los demás, los otros, somos los que habitamos el espacio, los que lo vivimos de otras maneras, que a veces ellos no contemplan.

#### 1.6 ARTE EN LA CIUDAD O LA CIUDAD EN LOS MEDIOS.

*"Estamos en condiciones de afirmar, que sobre todo desde los últimos años del siglo XX, hay una emergencia de discursos estéticos múltiples sobre el ambiente urbano, entendiendo por esto el conjunto de relaciones comunicacionales, constructivas y organizativas, que se establecen en un territorio, delimitado –entre el centro de la ciudad y los suburbios-, y el grupo poblacional respectivo. A partir de aquí, se desprenden una serie de nociones y problemáticas con cuestiones como la identidad, las masas, las tecnologías, la globalización, el folklore urbano, la maquinabilidad, etc., contenidos que circulan por los imaginarios sociales que los artistas condensan en imágenes estéticas."*<sup>14</sup>.



Una ciudad bella no consta únicamente de la presentación de sus calles, su limpieza, tampoco tiene nada que ver con los monumentos que se encuentra uno en las plazas dedicados a personajes de la historia.

***Graffiti, en el se propone enfatizar una palabra, como ocurre con las firmas y contraseñas. La escritura entendida como huella se sale de su marco habitual y testimonia el paso de su autor anónimo.***

Independientemente de todas las cosas que componen a una ciudad, también ésta necesita que la belleza aparente sea el reflejo de una comunidad de humanos que la habitan. *“La cualidad estética de la ciudad es la mediada de los valores culturales de la comunidad, valores identificados con la superación del intelecto, la moral y el gusto de una sociedad. Las ciudades bellas en el mundo, no son encantadoras solo por que posean una pintoresca historia o la pátina del tiempo. La ciudad es como una cueva en la cual una multitud de extraños y estridentes ecos crean una confusión psicológica.”*<sup>15</sup>

El arte nuevo, no encuentra ninguna dicotomía entre arte y ciencia, éste usa tecnología y matemáticas, se ocupa de la superficie de la materia y evita su núcleo. No pretende tratar sobre la vida o se mete de lleno en ella. Esta estética minimalista, a la que arribaron los jóvenes artistas hartos de lo que llamaban estética “existencialista” se ha impuesto desde hace mucho tiempo en arquitectura y en urbanismo.

La planificación paso del dominio del arquitecto paisajista, al de los ingenieros y técnicas de la zonificación. La ciudad se convirtió en una vasta empresa comercial en donde todo esta a la venta. La ciudad como una forma de arte había desaparecido. Atrapados por los tecnicismos del mantenimiento urbano y confrontado con la apatía entre el vulgo urbano, los planificadores administrativos, los oficiales públicos y los ciudadanos, se han acostumbrado a la fealdad alrededor de ellos y son incompetentes para juzgar la estética urbana.

La literatura funciona como un testimonio de la ciudad y la ciudad como referencia en la obra literaria. La forma urbana como forma homóloga a la forma artística. Las divisiones entre estos campos son de carácter arbitrario; tomados en conjunto estos puntos deben ser vistos como ilustración de un clima intelectual general y sirven para completar el cuadro de aquellos componentes, que definen la imagen urbana fuera de la disciplina específica de la ciencia urbana. En el primer punto se intenta señalar los límites de aquellas amplificaciones perceptivas que legan al campo disciplinar del urbanismo desde la literatura, y más general, desde el contenido de las artes de representación. En el segundo se quiere circunscribir las opiniones que, en un cierto clima intelectual, nacen de la analogía estructural entre forma urbana y otras formas artísticas. En el tercero están contenidas notas y reservas sobre el estudio en sentido comunicativo y lingüístico del paisaje urbano, al igual que la luz de la presencia de las comunicaciones de masas.



En general todas las artes, no solo en literatura, se ven envueltas por un fenómeno que desplaza completamente sus contenidos tradicionales. La obra literaria puede parecer gozar de un punto privilegiado de libertad perceptiva y de movilidad representativa. Con Blake, Londres se convertía en la metáfora pictórico-literaria por excelencia, trasfigurando los símbolos del pasado por la intuición de la catástrofe industrial. Shelley la tomara como imagen del infierno. En la obra de Jhon Martin, Londres es la nueva Babilonia. La imaginación de Martin es estimulada por los documentos llegados a las primeras excavaciones arqueológicas, pero esas influencias se funden con el nuevo paisaje de la industria, con reflejos ambiguos.

Según Mc Luchan, en el origen de la observación subjetiva, propia de la fotografía y el cine, está Davis Coppield, donde el mundo es visto a través de los ojos de un muchacho que asumen la función fuertemente anulada de la máquina de filmar. Exacto y subjetivo como la fotografía, Dickens fija lúcidamente, un trágico fatalismo, la acumulación de inhumanidad causada por la dislocación industrial. Luego Doré que trabaja en su despacho sobre apuntes de bloc, rápidos flash visuales, multiplicará las imágenes de la memoria hasta límites francamente metafóricos. La representación de la multitud (marea tumultuosa y anónima en un eterno movimiento sin objetivo).

En la literatura la realidad urbana, expresión global de la civilización de la sociedad, es, de manera más directa, el vector simbólico más acostumbrado y eficaz, es un vehículo indispensable.

Ni siquiera los escritores de los movimientos del realismo y del positivismo escapan a las transfiguraciones de la realidad urbana en una realidad distinta.



MIES VAN DER ROHE BERLIN 1921  
HOCHHAUS AM BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE

En distintas ocasiones se ha observado que la ciudad ha tomado el lugar de antes, en las artes figurativas, ocupara el cosmos y el orden cósmico. Con la definición de paysage intérieur, Baudelaire ha captado esta transfiguración de lo real en el sujeto. Los grados de esta transferencia solo son circunstanciales en el interior de la obra.

***Mies-van-der-rohe-ludwig-berlin-hochhaus-  
friedrichstrasse-1921-9200203***

Por otra parte, si queremos adoptar un denominador común se puede señalar en el hecho de que el autor, siempre en sentido creativo y no reproductivo, se abandona a menudo a la metáfora ciudad como una referencia en cierto sentido preexistente y eterna. Dotada ya de amplia base colectiva de comunicación. La ciudad en éste caso se convierte en "cada ciudad", un *medium* abstracto o simbólico. Como lo vemos en Las Ciudades Invisibles de Calvino.

Por otra parte, la ciudad reflejada en la obra literaria se presta para convertirse a su vez en una de las dimensiones de la ciudad real, aunque en un distinto plano de la realidad. De la misma manera, otros medios de comunicación en el acto de testimoniar superan la dimensión del documento y concurren a construir la imagen contemporánea de la ciudad.

Al estar reducida toda forma a los elementos cromáticos que constituyen la percepción inicial- nos hace observar Benévolo a propósito de la obra de los pintores modernos- cae cualquier interés por el contenido, se aleja cualquier asociación mnemónica que

14.  
Moleste para la inmediatez de la representación y, con la memoria,

cualquier compromiso que vaya más allá de la pura contemplación.

La perspectiva también ha facilitado al hombre, ofreciéndole el cuadro fijo de las representaciones espaciales.



**Croquis de favelas, Le Corbusier 1929.**

El uso de esta lógica tridimensional se ha dirigido hacia una construcción cerrada que absorbiera y eliminara el dinamismo de la historia. "La idea de la tridimensionalidad era el mejor sistema a disposición para poder llegar a pactar con el dinamismo del cambio".-

El fundamento de la investigación de los artistas modernos ha sido, por el contrario, según Dörner, el intento de representar el mismo proceso de las transformaciones. Y a, raíz de este intento, se origina la desintegración del objeto y por ello de las formas clásicas hasta que de un primer impulso que nace en el interior de la misma obra, lo informal se convierte en un fin de la composición. En la serie de la catedral de Rouen,

Monet presenta una serie de golpes de flash, cada uno de los cuales distorsionan al objeto, lo descomponen y lo recomponen, según la distancia y el interés del espectador o el cambio de las condiciones atmosféricas. Pero en paralelo, junto a las catedrales,

Monet estudia los pajaros; la temática binaria de la investigación es seguramente intencional para verificar la relatividad del momento del contenido y la universalidad de la nueva visión. Cézanne lleva estas iniciativas, que en Monet son aún más emotivas que racionales, a una paciente excavación, a una lectura interna de la estructura de las cosas.

La comunicación que se establece entre urbanística y artes visuales sólo produce en esta fase histórica traslaciones de materiales y articulaciones estructurales, desde el primer ámbito al segundo.

La ciudad inventa, cambia, crea, revoluciona y todo ello gracias a la irregularidad que hay en ella. Desde luego en la ciudad confluye el que no quiere conformarse con su suerte y aspira a hacerse su vida propia: de la prostituta al artista, del estudiante al homosexual, etc. Sor Juana Inés de la Cruz, nace ranchera, pero para lograr su destino de sapiencia se tiene que ir a la ciudad.

La sociedad urbana ha complicado las formas y procesos de vida, por lo que el artista debe cambiar tanto sus conceptos como sus métodos. Su forma de conocimiento sensible a la realidad, no podrá valerse por más tiempo al igual que el conocimiento intelectual, de los instrumentos de todo tipo que están ya su alcance.

Es cierto que el buen arte es disidente por esencia y transformador, independientemente de la ideología que sustente, para esto cabe mencionar dos caminos, que el artista se integre a los órganos del estado y funcione como él, o que se mantenga alejado ejecutando sus trabajos estéticos que indirectamente ayuden a variar la mirada de la sociedad y la urbe.

El arte público pretende trabajar con y no solamente en la ciudad modelándola en función de un supuesto bienestar social, en el que además de los problemas conceptuales, técnicos y políticos que plantea se ubica centralmente en el campo ideológico, desde el cual se canaliza a las otras esferas del conocimiento.

El arte, es un proceso que partiendo de la sensibilidad, crea y recrea una sensibilidad nueva; es un trabajo que actúa sobre la realidad y no un accidente desprovisto de propósitos.

La producción artística implica la transformación de la materia en cultura. No obstante, se trata de un trabajo que implica la negación de lo preexistente y una originalidad intencionada.

En la práctica artística dentro de la urbe, el artista enfrenta una realidad que lo niega, por lo que no puede existir en ella otro tipo de arte que no sea propositivo.

El artista de cualquier época trabaja inmerso dentro de una sociedad y es sensible a lo que dentro de ella se enfrenta negativamente al desarrollo de las facultades y la condición humanas, e interviene para transformarla utilizando métodos de conocimiento diferentes a los de la ciencia, aunque implica, como en esta una profunda identificación con el objeto de conocimiento; esto requiere ser asimilado por el artista, sin que pueda permanecer al margen de la materialidad, del medio sobre el cual debe operar.

El cambio ocurre cuando a través de la obra artística se logra depurar, lo significativo a partir de sus significados. Por medio de este trabajo que sintetiza, el artista materializa su realidad en tanto que hombre, en los términos de lo que produce.

Cabe mencionar que el problema ideológico del artista es distinto al problema ideológico del arte. El primero es algo subjetivo que tiene que ver con la mente individual del artista. Lo segundo con un problema de interpretación cultural de la obra artística. Cuando la ciudad es la obra, la estética urbana es aquella que permite identificar al súper objeto e introyectarlo en el sujeto por medio de su sensibilidad.

La estética urbana no puede surgir de una mirada distraída sobre los hechos urbanos, sin entender la ciudad como la finalidad de la práctica artística, depurada y asumida por medio de la sensibilidad y el intelecto.

En la ciudad existe una pluralidad de estímulos y alternativas que atacan violentamente la capacidad de asimilación del sujeto. Asimismo, estos llegan a neutralizar los sentidos de la gente, relegando las formas de percepción y los sentidos mismos. Esto originado por la cotidianidad, la rutina y todas las esquematizaciones en las que la sociedad está inmersa. De esta manera al final de todo se resume en plantillas, se percibe lo de siempre, sin notarlo, por costumbre se conocen las cosas, y ocasionalmente los sucesos fuertes son los que le devuelven al sujeto el recuerdo de sus sentidos. Vivir de esta manera en la ciudad es enajenante, donde los estímulos se asumen sin el mayor esfuerzo y son procesados de una manera que no perturba en

nada a los individuos, por otra parte hay quién se habitúa, y se entrega a la vivencia de la ciudad construyéndose su propio intelecto.

La lectura de la realidad es una maraña muy compleja y requiere de mayor habilidad para tener una múltiple lectura, tomando los datos que les sean útiles a la inteligencia y al sujeto. De esta manera, la sensibilidad como intelecto y como medio de investigación preside la estructura de la cultura urbana.

Los diferentes medios que permiten tener al individuo una sensibilidad urbana también le permiten reaccionar ante la negatividad de lo que implica estar dentro de una ciudad y sus lineamientos. Esto produce una desviación al desarrollo individual del sujeto, compensándolo con la ideologización de la realización individual, proyecto utópico que comprendería la identificación real y fructífera del individuo con su medio urbano.

Las dimensiones de la ciudad condicionan al hombre a confrontarse ante una individualidad buscada, y la pérdida de la misma;...*“sin esto cualquier propuesta de arte urbano se convertiría necesariamente en obras subversivas de francotiradores de la cultura, sin alcanzar nunca un control suficiente de la realidad. Los artistas podrán intervenir ahora en la ciudad, sólo en la medida en que la entiendan como el lugar donde la estética opera a través del imaginario colectivo y es en este campo donde las propuestas deben incidir en primer término”*<sup>16</sup>



**Xul Solar. Casi plantas 450X 310 cm.**

Por estas razones el quehacer del artista no es revolucionar, sino sólo hacer su trabajo (en el ámbito artístico), a través del cual asume su responsabilidad como individuo de una sociedad, hablando en términos generales. Su trabajo debe guiarse como cualquier investigación científica, detallada, planteando problemas y buscándoles solución, y donde mejor que en su obra.

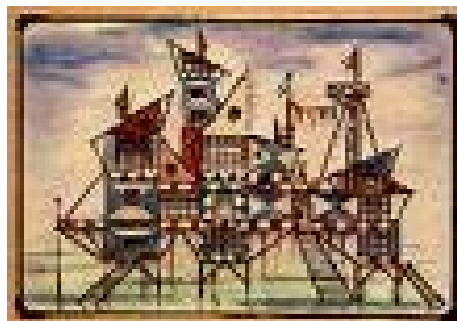
En la ciudad es donde se desarrolla todo, las relaciones humanas, la tecnología, y también es donde se genera la mayor cantidad de problemas, y en cualquiera de estas partes puede surgir una obra de arte.

Podría decirse que el arte se desarrolla en su plenitud dentro de un mundo libre, para no involucrarse ni con el Estado ni con nada. Pero sabemos que esto es una utopía, el arte y la vida se desarrollan dentro de la sociedad y querer buscar la libertad es al

mismo tiempo estarla negando, así es que toca los artistas mostrar a la ciudad su forma de percibir el entorno y hasta cierto punto transformarlo. No se trata de embellecer nada, si no más bien mostrar la ciudad.

*“No se le pueden fijar metas ideológicas al trabajo artístico porque su función es tratar de descubrir la diversidad del mundo”.<sup>17</sup>*

Las diferentes cosas que cada artista va descubriendo o creando son de gran ayuda para el arte en general, esto lo va nutriendo y lo va ensanchando, amplía el panorama y da más recursos para la representación de las cosas.



**Xul Solar. Proyecto fachada delta. 250 X174.**

El conocimiento de una persona es una gota de agua en un vaso que se esta llenando desde hace mucho tiempo, y las ideas pueden retomarse para así trascender lo que hasta ahora se ha venido dando.

Es menester mencionar que el trabajo que ahora la sociedad reclama a los artistas esta relacionado con objetos cuya finalidad es embellecer las plazas, anuncios publicitarios, diseño de espectaculares y cosas que solo crean contaminación visual dentro de la urbe. Este no es el trabajo del artista dentro de una sociedad, el trabajo del artista rebasa los límites de funcionamiento de las masas, es por ello que se requiere mucho de “su trabajo” para generar una visión más objetiva de las cosas.

*“Los artistas podrán intervenir ahora en la ciudad, sólo en la medida en que la entiendan como el lugar donde la estética opera a través del imaginario colectivo y es en este campo donde las propuestas deben incidir en primer término”.<sup>18</sup>*

El quehacer artístico en la ciudad comienza con el despertar del letargo de las conciencias hacia el deterioro estético, y sembrar una conciencia que permita estar despiertos y consientes de lo que estamos viviendo. Y que si se dan cambios se darán por la colectividad que en un principio puede generar el artista. Lo que nos corresponda hacer mientras dure nuestra estancia en este lugar y con la función que nos corresponda, y con esto destacar que la obra del artista no solo que queda en las fuentes y los monumentos; si no que hay más que puede ser un objeto artístico. Y es así que un artista asume su responsabilidad como individuo de una sociedad, hablando en términos generales.

El artista no solo debe expresarse en la ciudad si no con ella, formando parte de su momento histórico y valiéndose de todos los elementos que la conforman y que la definen como ciudad. Volver su entorno un punto de partida a la creación para lograr entender y valorar más el espacio, ya no como un escenario si no como un centro de concentración de la vida, del desarrollo de sí mismo y la sociedad, de sus cambios y/o transformaciones.

## 1.7 LA CIUDAD COMO GENERADORA DE EXPRESIÓN PLÁSTICA

### a) ARTISTAS Y OBRA



En la década de los 20 y 30, las ciudades experimentaron una emergencia modernizadora, por lo menos hasta los 50's, la cual se traduce en letras y creaciones plásticas y arquitectónicas.

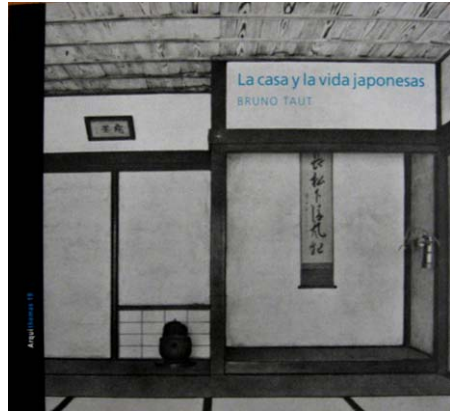
En 1924 en Buenos Aires, Argentina, algunos artistas dedican su trabajo a la ciudad, esto con motivo de la modernización que surgió en esos tiempos.

***Pintura de Xul Solar.***

En el quehacer artístico podemos ver todas las variantes que genera un solo tema, un ejemplo de esto son estos argentinos que confluyen sus ideas de una sola cuestión, en donde la pintura, el grabado, y la literatura van construyendo paisajes soñados, deseos de ciudad. Podemos ver esto en las pinturas de Xul Solar, con sus acuarelas enigmáticas, pintor de paisaje urbano en donde podemos ver escenas arquitectónicas urbanísticas, muy recurrentes en su obra ligadas a cierta dimensión de lo utópico (1917) realizados en su estadía en Europa.



Por otro lado Bruno Taut propone un edificio arquitectónico. *“¡Construyamos juntos un edificio magnífico! Un edificio que no será solamente arquitectura, en el cual toda-*



*pintura, escultura, todo junto creará una gran arquitectura y en el cual la arquitectura estará nuevamente fusionada con las otras artes.”<sup>19</sup>*

Otro artista involucrado más con el ámbito de lo arquitectónico, pero no por eso alejado del tema de la urbe es Wladimiro Acosta que imagina entre 1935 y 1937 una ficción arquitectónica, *el city block*, como alternativa al crecimiento caótico de Buenos Aires. *“Las utopías de la arquitectura se presentan también como una respuesta compleja ante la transformación”<sup>20</sup>*

### **Bruno Taut en Japón.**

Lejos de contemplar la decadencia o representar mediante gestos irónicos nostálgicos, Fabiana Barreda, con su Proyecto habital, nos muestra el presente de una metrópolis atravesada por innumerables contradicciones. Ella busca una alternativa posible ante la certeza de un “progreso” que aparenta ser inevocable.

Dino Bruzzone que trabaja con el otro lado de la ciudad, reclama una mirada nostálgica sobre los bordes, sectores de la urbe alejados del centro. Otorga un aspecto poéticamente fantasmal de la ciudad, que logra a través de la doble operación, arquitectónica y fotográfica.

En los bordes de las ciudades o extremos donde se asientan las dársenas, los puestos, las centrales eléctricas, los depósitos. Bruzzone no recurre a personajes exóticos, portadores de significados culturales y sociales fuertes, ni a los mitos ni emblemas nacionales como otros. Pero tampoco propone visiones románticas de estos paisajes urbanos. Con una mirada nostálgica sobre estos espacios desplazados de los centros de las grandes capitales, parece subrayar la dicotomía que acompaña la ciudad moderna frente al ruido, al caos;



**Alejandro Pérez Cruz. Los campos.**



no como un lugar, ni como otro más perfecto, si no como un lugar existente, pero olvidado por la agitación permanente de la masa, a esto propone una mirada sobre el aislamiento, el despojo, la indiferencia. Genera una variedad de representaciones y manifestaciones diferentes. Estos fueron solo algunos ejemplos de la gente que ha trabajado con las ciudades, pero queda abierto el tiempo para que se generen más día a día.

*“Las ciudades actuales muestran, de alguna manera, las contradicciones de los proyectos utópicos modernistas que, por un lado, aspiraban a integrar todo el territorio urbano funcionalmente, las zonas verdes con el hormigón, el centro con los suburbios, y que finalmente terminan por segmentar social y espacialmente a las ciudades; enfatizando los lugares de los ricos y los de los pobres.”<sup>21</sup>*

Podemos ver que los trabajos son tan diferentes y existe una infinita variedad para tratar un solo tema, la ciudad. Que a su vez es una multitud de cosas, elementos, vidas, puntos de vista, la ciudad como tal es infinita en temas.

## b) EL GRAFFITI

Una manifestación más directa y que actúa de manera intrínseca en la ciudad es el graffiti.



**Callejón en barrio popular.**



**Antiguas vías de tren en Martín Carrera.**

Este es una forma de arte alternativo originariamente vinculada a la subcultura de la calle valiéndose de inscripciones o signos anónimos dibujados o pintados en paredes de edificios, muros o vagones de metro, cuyo objetivo principal es testificar la presencia de su autor en un lugar determinado. El graffiti se originó con un cartero quién hacia su firma con aerosol en los lugares en los que ya había realizado sus entregas. A finales de la década de 60's, comienzan a desarrollarse probablemente los *graffiti* más representativos, los que se realizan dentro del metro de Nueva York. Ejecutados por jóvenes escritores denominados (*writers*) procedentes de etnias y ambientes sociales marginales (*crews*), que representan una subcultura de la calle, espontánea y *underground*. Los *graffiti* pueden adoptar distintos estilos o formas: *tags* (firmas o contraseñas), *throw ups* (nombre de dos o tres letras formando una unidad redondeada), entre otras. Su objetivo principal es testimoniar la presencia de su autor en un momento y lugar determinados. *"Desde finales de la década de 1970, el fenómeno del graffiti se eleva en Nueva York a la categoría de arte mediante el apoyo de ciertos críticos y galerías que comienzan a exponer la obra de algunos writers convertidos en artistas, como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring o Kenny Scharf, quienes realizan en sus obras una mezcla de signos e imágenes tomadas de la cultura de la calle con otras procedentes de la historia del arte o de la cultura."*<sup>22</sup>

Estos artistas no toman a la ciudad como pretexto, la toman como el texto y contexto de la obra de arte. En las calles se vive, en ella se desarrolla su vida y en ella se manifiestan. Sus galerías son las calles, y su arte se vuelve público, y todos somos los espectadores.

### **c) TALLER-CIUDAD-TALLER**

#### **GRUPO SUMA**

El grupo Suma está encaminado a la investigación de nuevos modos de expresión visual dentro del contexto urbano, que responde a las características de una sociedad subdesarrollada y dependiente. Buscando la posibilidad de manifestaciones plásticas, que superen la idea de la producción artística meramente formal de los acontecimientos cotidianos que nos rodean e intentando lograr una mayor difusión de ésta, enfatizando su carácter comunicador.

La tendencia que predominaba en el taller consistía en el expresionismo figurativo o abstracto, espontáneo, generando un trabajo lleno de emotividad compuesto de trazos

rápidos, libres, brochazos, superficies sucias. Contrario al geometrismo que partía de un desarrollo analítico y racional, con un acabado muy limpio y plano.

Para el funcionamiento del taller era indispensable el análisis de la pintura mural que se venía realizando en los últimos años en el país, que se resume en motivos históricos y técnicas sociales, herencia del muralismo mexicano. Se cuestiono el actual desarrollo de la pintura mural en su forma y contenido, considerándolo el más importante de su función. Como un intento de reconciliar el arte con su sociedad, que respondiera a las necesidades de la colectividad penetrando en la realidad nacional, esto sin duda alguna los llevó al concepto de arte público.

Sus primeros trabajos fueron las pintas de muros en lotes baldíos, *“con el propósito de sacar la pintura a la calle, envolviendo a las distintas capas sociales”*<sup>23</sup>, en otros tiempos estas bardas solo se utilizaban para propaganda del tipo político, así como instituciones gubernamentales. Cada miembro pintaba un aparte del muro de acuerdo y correspondiendo a su sensibilidad y técnica. La verdadera importancia del acto radica en el diálogo entablado con el público no habituado a visitar las exquisitas y sofisticadas galerías.

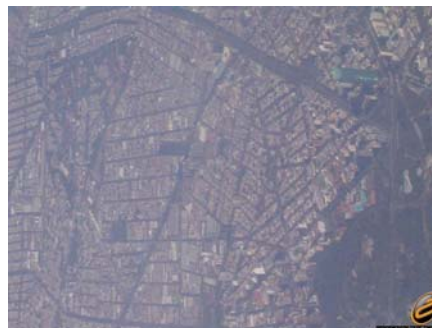
La actividad del grupo Suma se centra en el aspecto urbano por la importancia que adquiere la ciudad como centro de decisiones económicas políticas, económicas y culturales, en si como un modelo de desarrollo de la vida rural. Las características propias de la urbe son los contrastes económicos, el ritmo rápido de vida, el bombardeo constante de imágenes y sonidos propagados por los medios masivos de comunicación que condicionan al individuo a consumir toda clase de productos y a satisfacer necesidades artificiales, transformándolo en un pasivo consumidor que mantiene las actividades de producción en beneficio de una clase dominadora, además de la total incomunicación y la constante angustia que genera violencia.

*“Consideramos necesario realizar eventos o experiencias que revaloricen, rompan y critiquen la cotidianidad, pues en esta es posible ejercitar y desarrollar la sensibilidad, dentro del ambiente que nos corresponde; las paredes de las viviendas, los botes aplastados en las calles, la banqueta y su riqueza táctil-visual, la enorme cantidad de desperdicios, la información contenida en un apalabra , etc.”*<sup>24</sup>

#### d) MELANIE SMITH

*“Desde su llegada a México en 1989, Melanie Smith (Inglaterra, 1965) ha explorado la estética de la contemporaneidad vernácula de la mayor megalópolis de occidente y, en muchos sentidos, su obra critica el exceso de estímulos existentes en este territorio de la pobreza. En una práctica creativa que circula con libertad entre la pintura, la fotografía, el video y el ensamble, la obra de Smith recrea el gusto ilusorio de modernidad que se expresa en los espacios urbanos de México, lo mismo que en sus circuitos mercantiles: un territorio de excitación óptica derivado de la abundancia de plásticos, colores fosforescentes y decorados estridentes.”<sup>25</sup>*

**México, D.F. aéreo.**



La actual estética de la Ciudad de México, en la que confluyen la pobreza, el consumismo y la geometría gris de la expansión urbana, es vista a través de la pintura, fotografía, instalación y video. Es mostrada por la artista británica Melanie Smith en "Ciudad Espiral y otros placeres artificiales". Smith dice: *“que la inteligencia y el arte se construyen a partir de los intercambios”*, pretendiendo hacer que los mexicanos tengan otras visiones de esta ciudad.

La retrospectiva "Ciudad Espiral y otros placeres artificiales" presenta obras sobre la estética de la megalópolis en seis núcleos que se van desplegando en forma de espiral: "Preindustrialpost", "El placer de lo artificial", "Ciudad Espiral", "Vistas urbanas", "La anatomía de la abstracción" y "El monocromo y más allá".

En "Preindustrialpost" destaca la importancia que el color naranja tiene en la definición del espacio urbano de la ciudad, pues este color es un catalizador de "lo contemporáneo" en diversas partes del mundo apareciendo como dispositivo que mercantiliza las sensaciones, que activa la ilusión y el deseo.

"Ciudad Espiral" está conformada por una serie de videos, que se proyectan en uno de los dos cuartos, con monitores, en los cuales se aprecia la acumulación casi interminable de edificios, calles, plazas, fábricas, estacionamientos y asentamientos irregulares.

Cabe destacar que para la realización de estas grabaciones, la también fotógrafa rentó un helicóptero y filmó desde las alturas todas esas escenas, que con el zoom, la imagen iba de menos a más hasta llegar a captar todos los edificios y demás sitios de la Ciudad de México.

El trabajo de Smith en los últimos años al lado del cineasta Rafael Ortega se muestra en "Anatomía de la abstracción", una serie de proyectos que se enfocan en la relación entre la abstracción y la realidad concreta de la producción artística.

En la "Ciudad Espiral y otros placeres artificiales", se revisan las distintas vías que Melanie Smith ha empleado al extraer una visualidad sutil de un territorio y tiempo contradictorios, muestra como el arte supuestamente abstracto se ha convertido en un medio de comentar la realidad circundante.

## Notas

1. **KRIEGER**, Peter. **Celebraciones visuales de la ciudad en su estadio de auto-disolución**. XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estéticas del des(h)echo. p 47.
2. **CALVINO**, Italo. **Las ciudades invisibles**. Millenium. Las 100 joyas del milenio. Trad. Aurora Bernárdez. 119 pp.
3. **BLEMEO**, José Joaquín. **Cuando todas las chamacas se pusieron medias de nylon (y otras crónicas)**. Joan Boldó, Climent Editores enjambre. 1ra ed. Enero de 1988. México.
- 4,5,6,7 y 8. **DORE**, Ashton. **Notas sobre como percibir la ciudad. La Ciudad Concepto y obra**. (VI Coloquio de Historia del Arte). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987. Traducción de Gloria Benuzillo. p. 37.
9. **OLEA**, Oscar. **Política, ideología y estética urbana. La Ciudad Concepto y obra**. (VI Coloquio de Historia del Arte). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987. p. 283,277.
10. **KOOLHAS**, Rem. **Conversaciones con estudiantes**. Ed. Gustavo Pili. S.A. ¿Volar con la bala o cuándo empezó el futuro? Sanford Kwinter. p. 69.
- 11, 12. **DORE**, Ashton. **Notas sobre como percibir la ciudad. La Ciudad Concepto y obra**. (VI Coloquio de Historia del Arte). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987. Pág. 42
13. **ACHA**, Juan. Comentario. **Notas sobre como percibir la ciudad. La Ciudad Concepto y obra**. (VI Coloquio de Historia del Arte). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987. Pág. 52
14. **RUEDA**, María de los Ángeles. **Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales**. Buenos Aires Argentina. Asunto impresos ediciones, 2003. Pág. 129.
15. **GALLION**, Arthur B. **Urbanismo. Diseño, estructura y fisonomía**. Compañía editorial Continental, S.A. de C.V. México. Título Original The Urban Pattern. Traducido por: Arq. Mario Schjetnan Dantan, Segunda edición en español de la cuarta en ingles. 1987.
- 16, 17, 18 ,19. **OLEA**, Oscar. **Política, ideología y estética urbana. La Ciudad Concepto y obra**. (VI Coloquio de Historia del Arte). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987. Pág. 278-79.
- 20,21. **RUEDA**, María de los Ángeles. **Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales**. Buenos Aires Argentina. Asunto impresos ediciones, 2003. 159, 137 pp.
22. Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

23, 24. **HIJAR**, Serrano Alberto, Compilador. Fuentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XIX. FONCA; CNCA; INBA; CENIDIAP. Pág 327-331  
25 **LEYVA**, Ulises. Noticias del día. “Seis pasos hacia la realidad de Melanie Smith y Rafael Ortega.”

## CAPITULO II

### 2.1 EL LIBRO: DEFINICIÓN.

La palabra libro, que proviene del latín –líber-, refiere también al material vegetal del que se confeccionaban los libros. La palabra libro se aplica, por extensión, a los rollos utilizados en la antigüedad, y con ella se denomina también a ciertos conjuntos de obras. Por otro lado del griego –biblos-, que designaba originalmente el material vegetal utilizado en la antigüedad como soporte para la literatura escrita.

Las siguientes definiciones son las que generalmente uno se encuentra en los diccionarios: *“Libro, conjunto de varias páginas de papel, papiro u otra materia en la que se pueda escribir, unidas entre sí y que contiene textos, ilustraciones o música. Al contrario de los monumentos en los que aparecen textos esculpidos, los libros se pueden transportar fácilmente y, a diferencia de los diarios personales, que pueden tener forma de libro, están concebidos para ser divulgados al público.”*<sup>1</sup> O esta otra definición más corta: *“Conjunto de hojas de papel escritas o impresas reunidas en un volumen cosido o encuadernado: libro de texto.”*<sup>2</sup>

### 2.2 Breve historia del libro.

#### Libros escritos a mano.

Los primeros libros consistían en planchas de barro que contenían caracteres o dibujos incididos con un punzón. Las primeras civilizaciones que los utilizaron fueron los antiquísimos pueblos de Mesopotamia, entre ellos los sumerios y los babilonios.



**Tablilla de arcilla, papiro egipcio y papiro enrollado.**



Mucho más próximos a los libros actuales eran los rollos de los egipcios, griegos y romanos, compuestos por largas tiras de papiro, un material parecido al papel que se extraía de los juncos del delta del río Nilo.



Se enrollaban alrededor de un palo de madera. El texto, que se escribía con una pluma también de junco, en densas columnas y por una sola cara, se podía leer desplegando el rollo. La longitud de las láminas de papiro era muy variable, y este se decidía en el momento de preparar el papiro, cuando las fibras se

iban acomodando y tejiendo.

El códice, que en un principio era utilizado por los griegos y los romanos para registros contables o como libro escolar, consistía en un cuadernillo de hojas rayadas hechas de madera cubierta de cera, de modo que se podía escribir sobre él con algo afilado y borrarlo después, si era necesario.

A inicio de la edad media en Europa los monjes eran quienes escribían los libros, quienes escribían o copiaban los libros en escritorios de los monasterios. La mayor parte de los libros contenían fragmentos de la Biblia, aunque muchos eran copias de textos de la antigüedad clásica. Muchos libros medievales contenían dibujos realizados en tintas doradas y de otros colores, que servían para indicar los comienzos de sección, para ilustrar los textos o para decorar los bordes del manuscrito.



Los libros medievales tenían portadas de madera, reforzadas a menudo con piezas de metal, y poseían cierres en forma de botones o candados. Muchas de las portadas iban cubiertas de piel y a veces estaban adornadas con trabajos de orfebrería en oro,



plata, esmaltes y piedras preciosas. Estos eran auténticas obras de arte en cuya confección intervenían, hacia el final de la edad media, orfebres, artistas y escribas profesionales. Los libros, por aquella época, eran costosos y escasos. Y por lo general se realizaban por encargo de la pequeñísima porción de la población que sabía leer y que podía sufragar sus gastos de producción.

**Cubierta.**

Los primeros libros del Lejano Oriente estaban escritos sobre tablillas de bambú o madera, que luego se unían entre sí. Otro tipo de libros eran los constituidos por largas tiras de una mezcla de cáñamo y corteza inventada por los chinos en el siglo II d. C. Al principio, estas tiras se incidían con plumas o pinceles de junco y se envolvían alrededor de cilindros de madera para formar un rollo. Más adelante, se comenzaron a plegar en forma de acordeón, a pegarse en uno de los lados y a colocarles portadas hechas de papel fino o tela. Los sabios y funcionarios que sabían escribir se esforzaron especialmente en dotar a sus escritos de estilos distintivos de caligrafía, que era considerada como una de las bellas artes, utilizan para su escritura los llamados kanji o ideogramas, caracteres que representan conceptos, y son unos dibujos esquemáticos que se pueden escribir utilizando gran cantidad de estilos creativos y artísticos.



**Libro del lejano oriente.**

En el siglo XV se dieron dos innovaciones tecnológicas que revolucionaron la producción de libros en Europa. Una fue el papel, cuya confección aprendieron los europeos de los pueblos musulmanes (que, a su vez, lo habían aprendido de China). La otra fue los tipos de imprenta móviles de metal. Se coincide en que fue el alemán Johann Gutenberg quien inventó la imprenta basada en los tipos móviles de metal, y publicó en 1456 el primer libro importante realizado con este sistema, la Biblia de Gutenberg. Estos avances tecnológicos simplificaron la producción de libros, convirtiéndolos en objetos relativamente fáciles de confeccionar y, por tanto, accesibles a una parte considerable de la población.

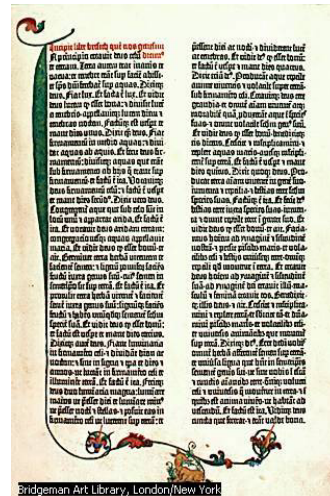


La imprenta llegó a América algo más tarde, en 1540, año en que comenzó a funcionar la primera en México.

**Johann Gutenberg, impresor.**

La edición de libros se inició en seguida y se multiplicó extraordinariamente, tanto en Nueva España como en el Perú.

Los impresores renacentistas italianos del siglo XVI establecieron algunas tradiciones que han sobrevivido hasta nuestros días. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, la del uso de caracteres de tipo romano e itálico, de composiciones definidas o de portadas de cartón fino, a menudo forradas en piel. Utilizaban también las planchas de madera y de metal para incidir en ellas las ilustraciones y establecieron los distintos tamaños de los libros —folio, cuarto, octavo, duodécimo, 16°, 24° y 32°-. Los libros renacentistas establecieron también la tradición de la página de título y del prólogo o introducción. Gradualmente, se fueron añadiendo a estas páginas las del índice de contenidos, la lista de ilustraciones, notas explicativas, bibliografías e índice de nombres citados.



**Página de la Biblia de Gutenberg**  
**Completada entre 1450 y 1456, la Biblia de Gutenberg fue el primer libro que se imprimió tras la invención, por parte de Johann Gutenberg, de la imprenta de tipos fundidos.**

### 2.3 Libros de viajes

Este es un género literario que ha gozado de una enorme popularidad, pese a que su definición sigue resultando difícil. Se entiende como libro o relato de viajes el que se ajusta a una o más de las siguientes características: relato no ficticio escrito en primera persona del singular (o plural) que describe un viaje a través de un país extranjero con numerosas observaciones sobre el paisaje, la geografía, la flora, la fauna, los habitantes, el modo de vida, la historia y las costumbres sociales del país.

Además de toda esta información objetiva, el libro de viajes cuenta invariablemente una aventura. A menudo se basa en los emocionantes incidentes del itinerario o los dramas históricos relacionados con las localidades visitadas por el narrador. Otra sólida tradición del género es la nostalgia romántica del Edén perdido, desterrado en Occidente por la industrialización, pero aún discernible en las gentes y los paisajes de lugares remotos. En estos casos, y como suele ocurrir con las crónicas de los conquistadores y descubridores, cuyo relato es en principio no ficticio, lo literario y la

imaginación desbordante de sus autores hacen que los datos reales e históricos se entremezclen con descripciones próximas a la ficción literaria.

#### **2.4 El libro en México.**

Fue a finales de los 60's que en México se comienza a revalorizar las posibilidades y límites de los libros. Inmersos en el contexto político social que se vivía en esos tiempos, se utiliza a los medios impresos como la vía más eficaz para la comunicación, ya que en ellos se podía expresar más libremente la opinión política y social, por medio de folletos, volantes, libros, etc., siendo característica de estos su manufactura rápida. Para el año de 1976 los libros en México comienzan a tener más fuerza, es en este año surgen los trabajos de los nuevos editores, utilizando las más variadas formas y diseños de los conceptos en libros. De igual manera hubo una serie llamada "Marginales", que se caracterizan por su rechazo a los estereotipos que se necesitaban para una obra comercial, a estos libros se les conoció como libros alternativos, o editoriales y autores independientes. En estos libros se encuentra una gran diversidad de conceptos y formatos, donde se niega la concepción de la forma tradicional que del libro se tiene, desde la aparición de la imprenta.

A principios de los 80 se realizaron más de 60 mil libros, la mayoría de artistas extranjeros residentes en el país. Felipe Erhenberg quien fue fundador de la Beu Geste Press en los 70's en Inglaterra.

Otro hacedor de libros Manuel Zavala, quien trabajo con la temática de la urbe que se destruye y se reconstruye bajo las presiones del tiempo, denuncia la abstracción sociológica cargado de un signo político.

Es en los 90's que en México se retoma al libro como alternativa plástica. Fundado por el Doctor Daniel Manzano Águila y por Pedro Ascencio Mateos surge en 1993, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas el Seminario de Libro Alternativo, teniendo entre sus propósitos la exploración de todas las características plásticas del libro, de esta manera surgen las más variadas formas de expresión a través del libro.

#### **2.5 Los libros Ilustrados.**

Este tipo de libros son el resultado del trabajo en conjunto de escritos con un ilustrador, grabador o artista plástico. Tiene a menudo un formato imponente y se presenta como un libro de lujo, precioso, impreso algunas veces en un papel de muy buena calidad, y con una tipografía refinada. Tiene un tiraje muy limitado, cosa que los hace más costosos y valiosos, debido a su alto costo de producción, destinado a un público escaso. *"El libro ilustrado a veces con maravillosos grabados pertenece a otra familia*



distinta"...En el libro ilustrado el pintor o dibujante es, en palabras de Matisse, un segundo instrumento que debe seguir el paso al escritor e iluminarlo"<sup>3</sup>

**Ilustración de Alphonse de Neuville (1835-1885) para Veinte mil leguas de viaje submarino (1870), de Jules Verne.**

## 2.6 Los otros libros.

"Pero todas estas páginas no constituían todavía un libro: un libro (creo yo) es algo con un principio y un fin (aunque no sea una novela en sentido estricto), es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino que lo saque fuera. Alguno de vosotros me dirá que esta definición sirve para una novela, para una trama, pero no para un libro como éste, que debe leerse como se lee en los libros de poemas o de ensayos, o cuando mucho de cuentos. Pues bien, quiero decir justamente que también un libro así, para ser un libro, debe tener una construcción, es decir, es preciso que se puede descubrir en el una trama, un itinerario, un desenlace".

Italo Calvino



Ahora bien, la larga historia del libro también comprende un periodo donde generalmente se descontextualiza el concepto que por libro entendemos. A menudo, cuando hablamos de un libro no hacemos más que referimos a la historia que se da a través de sus páginas, la imaginación del lector es la que juega un papel importante, ya que conforme se va desarrollando la lectura o novela, se va viviendo el libro, pero cuándo se cierra este todo se queda en la memoria, el libro como tal desaparece. Aquel continente de cientos de páginas con miles de letras que forman palabras se guarda entre otros libros en un librero, y ahí se queda, almacenándose en la memoria la historia que éste contenía, más no el objeto.

**William Blake.**

Siempre el hombre sintió la necesidad de hacer, registrar, crear, y comunicar a través de la vista. Innumerables son los objetos que a lo largo de la historia mantienen como único fin la comunicación. La escritura fue un elemento indispensable para la comunicación. Los libros son el primer documento registrado como medio de comunicación y enseñanza, por ende elemento indispensable de la tradición y la cultura de todos los tiempos y lugares.

Pero en esta ocasión toca hablar de los libros que van más allá de la función de contener un texto, como soporte o como contenedor efímero, ahora toca ponerle toda nuestra atención a los mencionados "otros libros", los libros de artista, los libros objeto, los libros que han trascendido y descontextualizado al concepto mismo de libro. Estos que van más allá de las palabras y las letras, los que rebasan los límites de un Libro. Como diría Raúl Renan: *"Esos libros que se encuentran en la no librería, y en la antibiblioteca; porque no pretenden presentar una figura libresca que adorne el estante"*

La historia del libro nos muestra su transformación hasta como libro objeto. Nuevos elementos, nuevas tipografías, el hacer libros desde todos los tiempos ha sido un arte, desde las rígidas maderas que en un principio se utilizaban, pasando por las láminas de metal, los distintos papeles y los procesos. Ahora podemos decir con certeza que los libros están en constante movimiento, se podría decir que siempre se esta buscando hacer algo nuevo.

Desde el momento en que se le comenzaron a añadir nuevos caracteres o elementos se ha visto la necesidad de crear algo nuevo, el libro casi desde sus comienzos incluía imágenes que servían como un apoyo a los textos (explicaciones), y en algunos casos tenían una finalidad puramente estética.

*"En efecto, en muchas ocasiones, el escriba que copiaba a mano los libros incluía adornos o ilustraciones que servían para separar distintas partes, secciones o capítulos del texto o para embellecer o amenizar su lectura"*<sup>4</sup>



**The last Judgement, William Blake.**



Algunos de los primeros y más bellos ejemplos modernos de interacción entre texto e imagen lo constituyen las obras del poeta, pintor y grabador inglés William Blake, que realizó numerosos libros ilustrados para los cuales realizaba él mismo las planchas con sus propios poemas y dibujos. Posteriormente, otros artistas proyectaron por completo sus propios libros, y fueron reduciendo en ellos el espacio dedicado a la palabra y ampliando el dedicado a la imagen, integrando, en todo caso y a diferencia de los simples libros ilustrados, ambos en el mismo proceso creativo.



*“Los otros libros no son algo nuevo, siempre han estado cerca de la creatividad del hombre: prepararon la aparición del libro formal, contribuyeron a la transmisión de la mitología, la sabiduría y el arte literario de nuestros pueblos primitivos, usando materiales primarios; han sido, a lo largo de todos los pueblos la expresión independiente de escritores contrarios a todo convencionalismo sistemático”. “Los otros libros también llamados marginales o alternativas independientes, imprimen en la*

*conciencia, el parragón de un rebelde que puede poner sus fuerzas al servicio de la educación, la cultura y las causas sociales”.*<sup>5</sup>

Ulises Carrión nos habla de un arte nuevo, en donde los libros son más que un machote de hojas encuadernadas, que generalmente contienen un texto, ya sea de poemas, novela etc. Nos dice que un libro es una secuencia de espacios, cada uno de esos espacios es percibido de manera diferente. Esta es una de las características más importantes dentro del arte nuevo de hacer libros, en estos casos se vale el artista (escritor, editor, ilustrador) de este conjunto de términos que hacen que el libro sea un verdadero libro o texto literario (común) ignora el hecho de que este es *“una secuencia espacio-temporal-autónoma”*.



Por ejemplo, un libro de poemas, lo que hace es utilizar la secuencia del libro, le da un orden que todos conocemos, lo que hace el escritor en estos casos es escribir los



poemas, y dar un orden a su trabajo de como quiere que se haga. Pero el trabajo de edición que se hace en otro lado se hace sobre el texto, siempre se trabaja sobre correcciones, arreglos etc. A este compendio de poemas se le manda a encuadernar, el formato termina siendo irrelevante, sin chiste alguno, lo único que hace es ser el libro de los poemas, sin merecer ningún crédito como objeto. Este se mantiene intacto, es como utilizar el formato del libro superficialmente, dándole el uso más común que existe, ignorando por completo que hay otras maneras de hacer libros.

Cuando hablamos o escuchamos hablar sobre un libro pensamos en el contenido, mientras que el escritor se dedica a crear con las palabras. Al escritor le importa lo que la gente diga del texto, lo que se comente de su historia, lo demás, el libro como forma queda de lado. *La distinción se encuentra en el hecho de que un "escritor, en contra de la opinión popular, no escribe libros", según dice Ulises Carrión "un escritor escribe textos."*<sup>6</sup> Muy bien apuntada viene esta frase de Carrión, el escritor esta lejos de hacer un libro; más no de escribir el contenido de un libro, la magia del trabajo del escritor se encuentra en las palabras, en su imaginación y su facilidad para escribirlo; lo demás es solo eso lo demás.

Hay casos de literatura que se salen de la obviedad. En este caso me refiero al libro-escritura de *Rayuela de Julio Cortázar*, que además de la lectura tradicional secuencial presenta una lista alternativa de cómo ir leyendo el libro. Además, al autor con este orden se adueña del lector y por momentos el libro se vuelve un objeto, por guardar algo diferente en cuanto a lo cotidiano. Pone en entredicho al lector para leer el libro, lo hace dudar, en este caso el libro cumple otra función más allá de solo lectura, antes de leerlo intriga, causa inseguridad de que es lo que esta pasando, "como que se lee de otra manera". En este caso Cortázar rompe con la lectura de cajón, ahí hay ya una intención bien lograda en el que se rompe el esquema de la lectura tradicional, aparte de que la historia es buena.



La nueva forma de hacer libros, se hace presente cuando uno mira que un libro puede existir como una forma autónoma y suficiente en sí misma, es en este momento donde comienza "el nuevo arte de hacer libros".

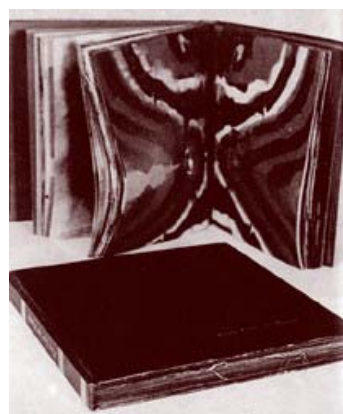
En el arte nuevo el escritor-artista asume la tarea completa, el escritor se vuelve artista y viceversa. El proceso entero del libro queda en manos de un solo sujeto, de principio a fin. Aquí cada página es autosuficiente, no tiene nada que ver con las demás, cada una participa de la idea de lo individual, aunque en conjunto formen a libro.

El arte nuevo al que se refiere Ulises Carrión es al que los otros autores han llamado libros de artista, libros objeto, o cualquier otro libro que este desligado del concepto común de libro, con sus características normales, por así llamarlas. La gran variedad de libros que hasta ahora se ha dado a lo largo de la historia es lo que también permite darles a éstos alguna otra denominación y un lugar más allá de libro.

## 2.7 Los libros de Artista

En el año de 1910, siete años antes de la Revolución, los artistas rusos se encontraban ya diseñando la nueva sociedad, haciendo una combinación entre arte y política. El pequeño formato de los libros que producían y el acceso de los artistas a las imprentas encendieron un movimiento editorial que dio a luz centenares de obras de libros. En 1909 se publicó en el periódico "Le Figaro" el Manifiesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti. En este manifiesto se hace una exaltación por la máquina y de todas las manifestaciones de la velocidad. Apoyado solo en palabras, Marinetti utilizó la página como espacio artístico, dando la apariencia de un artículo más en el periódico, dando el paso para *"hacer asequible el arte a un público de masas"*<sup>7</sup> valiéndose de los recursos tipográficos; *"Lo que el manifiesto futurista accionó fue el engrane del cambio"*<sup>8</sup>

El experimento tipográfico en la página les permite una experiencia visual al mismo tiempo en que daban expresión a sus opiniones políticas. Aprovechando esto y que *"cuatro quintos de sus lectores eran obreros"*<sup>9</sup> para 1910 publican la "Lacerba", y que de esta manera se acercaban más a un público que no era para nada intelectual, cosa que resulto muy significativa para ellos, ya que estaban *"diseñando y planeando una nueva sociedad con base en una libertad creadora y una cultura proletaria."*<sup>10</sup>



Para 1923, se realiza otro libro en donde se conjugan trece poemas de Maiakovsky y el diseño tipográfico de Lissitzky, el libro "para leerse en voz alta" proponía la localización y la entonación de lectura de los poemas. La caja verde, que es en realidad una caja y no un libro es realizada por Marcel Duchamp bajo el seudónimo de Rose Selavy, para 1934. Ésta contiene los materiales gráficos como notas, fotografías, diagramas, etc. Que Duchamp realizó durante la creación de "El Cristal Grande".

El centro del arte que se encontraba en París, se desplazo hacia América del Norte entre 1940 y 1947, cuando los artistas se trasladaron hacia Nueva York. Lo cual contribuyó al avance técnico del offset, que al finalizar la guerra fue un recurso muy explotado.

Dieter Rot encabezó el surgimiento de las publicaciones de artistas en la década cincuenta, por medio de sus libros-objeto. En 1961, hace un recopilado de hojas que encuaderna, en las que incluye hojas de viñetas, álbumes para colorear y recortes de periódicos como el Daily Mirror. Es aquí donde hace su aparición el libro de artista, que va a la par de los movimientos vanguardistas de los años sesentas. El quehacer de este artista se fue a los extremos. Exploró todos los aspectos del libro, considerando desde su papel e impresión a la destrucción de la forma. Las características que componen sus libros se observan desde el libro que preparó para niños entre 1954 a 1957 titulado Kinderbuch (libro para niños). En donde se utilizaron varias planchas para la impresión, con 28 páginas de formas geométricas, destinado especialmente para la diversión de los niños. Hasta llegar a la descontextualización del libro como se puede ver creado entre 1961 y 70, coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció en agua, gelatina y especias, encuadernando esta literatura salchicha, en tripa de embutido.

*"El libro de artista, al igual que ocurre con cualquier otro objeto de arte, existe en el mundo físico como una fusión específica, única de forma y contenido. Las formas físicas y visuales son componentes fundamentales del significado. Estos rasgos pueden servir como un modo de definir el medio y distinguirlo de otro medio más tradicional, tal como son la pintura y la escultura. La característica más radical es seguramente la táctil del medio"*

*"El libro de artista responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual"<sup>11</sup>*

En 1962, Edward Ruscha, publica Twenty-Six Gasolina Stations, una secuencia de 26 fotografías de gasolineras en blanco y negro. Con el trabajo de estos dos artistas, se abren las dos direcciones principales con las que se da inicio a los llamados libros de

artista. Los libros de artista son libros de arte visual, aunque a veces no se toman de esta manera. *“Si bien algunos libros contienen únicamente palabras, y algunos solamente ilustraciones, la mayoría combinan las dos.”*<sup>12</sup>

Después de la aparición del libro como medio artístico, las propuestas siguieron una tras de otra, en 1965 y 67 Robert Watts publica un libro en conjunto con George Maciunas, que se componía de un número variable de prohibiciones, en tarjetas de visitas y goma de banana. “Comida abundante para un pensamiento estúpido” es un paquete de tarjetas postales publicadas por Robert Filliou, a través de la editorial Something Else Press, fundada por Dick Higgins, en 1965, *“encarnando la desmaterialización del objeto artístico”*. A mediados de los cincuenta Ray Jonson comienza a enviar obras por correo recibiendo a cambio obras alteradas, dando así origen a si “Escuela de Arte por correspondencia de Nueva York”.

*“La afirmación del artista es que el “arte” no reside en el libro mismo, no en la actividad de tomar una declaración o un precepto o interdicto, si no en la figura o imagen que el artista ha establecido.”*<sup>13</sup>

El nombramiento de libro de artista nos permite unir todas las definiciones que se quieran atribuir a estos, el fin primordial es el de hacer algo diferente y el mirar al libro no como un engargolado de hojas con texto, si no como el objeto mismo de las ideas, de las historias habladas e ilustradas: El libro puede ser de bolsillo o enorme. El libro de artista nos permite explorar absolutamente todos los campos que sean necesarios para llevarlo a cabo, para desarrollar en el una idea o un tema. El libro es tanto objeto contenedor como objeto contenido, es la obra de arte, desde el momento en que se le mira, después se abre, y se comienza a desarrollar en el un suceso de imágenes y palabras, utilizando a la página como soporte y como espacio en donde se desarrolla parte de la obra de arte. Este libro de artista puede ser considerado para su publicación, en contrario con el libro objeto que se vuelve un libro- único.

## **2.8 El libro objeto**

El término libro-objeto, se puede definir como el resultado de una producción heterogénea, terminando la mayoría de las veces como libros únicos dentro de los cuáles el discurso narrativo es el libro mismo, es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro. El cual además de su función de comunicación tiene en su beneficio y enriquecimiento plástico una manifestación escultórica o pictórica.

Hay dos tendencias artísticas en las que se generan los libros-objetos. *“la primera remonta a los poemas-objetos de los surrealistas y a las encuadernaciones realizadas a mediados de los años 30 por George Hugnet, para los libros de sus amigos, que así transformados bautizó con el nombre de libros-objeto”*<sup>14</sup>. Y la segunda tendencia *“inspirados en las técnicas del collage del Arte Pop, de las acumulaciones del Nuevo Realismo, o del uso que hace el Arte Povera, de los materiales de recuperación. El libro es considerado aquí,*



*como un objeto en forma de libro, pero liberado de toda preocupación literaria”*<sup>15</sup>. En algunos casos estos libros son el resultado de un trabajo conjunto entre un escritor y un artista visual, en donde se realiza el texto que llevara el libro y el desarrollo de una envoltura. Esta es una definición que queda un poco corta, porque en estos trabajos podemos ver lo que nos dice Ulises Carrión, que estos libros son hechos totalmente por el artista y aunque aquí se entiende que es un contenido y un contenedor, ahora sabemos que es una sola cosa; el libro lo es todo por fuera y por dentro.

Aunque estas son algunas de las características más recurrentes de los libros objeto, estas no son estáticas. Cada artista considera lo que para su trabajo es necesario, en estos podemos ver una gran oportunidad para desarrollar un tema, estos nos dan muchas opciones que pueden ser explotadas al máximo. *“La producción de libros alternativos, es un campo que no se agota”*<sup>16</sup> y que nos pueden brindar salidas que únicamente se encuentran en los libros. El beneficio de hacer este tipo de libros es que se puede hacer prácticamente lo que uno desee, la imaginación puede aquí desbordarse y salirse de lo que sería el libro, el libro alternativo es muy amplio en cuanto a definiciones y características, tanto el de artista como el libro objeto.

*“Se trata de un abanico de posibilidades en la inventiva de los “otros libros”, es decir, los que se pueden ver, y aparte palpar, sentir y transitar, creando en el espectador una experiencia diferente en la apreciación o lectura de los mismos”*<sup>17</sup>.

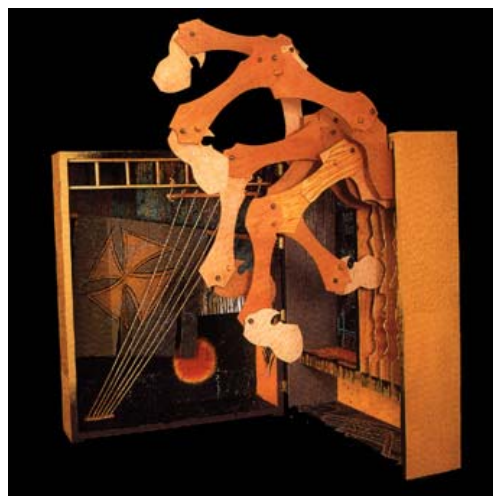
*“Tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es el libro mismo”... El libro como objeto “comunica a través de su forma, estructura, y textura”... El libro- objeto se remite a si mismo: con el libro-objeto, es el libro mismo el sujeto de investigación”*<sup>18</sup>

Aunque el libro objeto se considera como único, hay ejemplares que se realizan con la intención de hacer un tiraje de ellos, pero esto no impide que los libros se presenten por separado como libros únicos.

Ejemplo de ello son los libros de artistas conceptuales, como el norteamericano Joseph Kosuth y el grupo Art and Language, y de otros más irrespetuosos con el concepto de 'arte', como los del grupo 'Fluxus'. Algunos artistas como el francés Christian Boltanski entre ellos, han trabajado basándose en la misión originaria del libro como medio documental, mientras que otros, como el alemán Anselm Kiefer, han operado sobre la realidad del libro como objeto tangible y susceptible de ser recorrido en distintos sentidos y en distinto orden.

### 2.9 Los libros Híbridos.

Se han definido ya los "otros libros" en singular pero hay algunos libros que hacen una intersección de cualquiera de los anteriores "libros alternativos", es decir que reúnen



tanto características de objeto, como libro de artista o ilustrado. A estos se les llama Libros Híbridos. Con esta definición podemos ver que si de clasificar se trata, en los libros de artista hay ciertas características muy puntuales de lo que los hace ser ese tipo de libros. En los libros objeto vemos ya más amplia las posibilidades de desarrollo, porque aun puede o no entrar en la definición del libro híbrido, esta en el límite del cambio o transformación de términos que se van abriendo y ampliando la gran gama de posibilidades de creación. Por lo tanto un libro híbrido, aunque necesite ciertas

características para serlo, es un concepto que queda abierto a la creación, es una mezcolanza de técnicas que darán origen a algún extraño objeto que tiene de transfundo el concepto de libro.

### 3.0 Secuencia espacio-tiempo en el libro

*“Los libros, como objetos portátiles y relativamente duraderos, han ayudado a preservar y difundir el conocimiento y los sentimientos de sus autores a través de*

*vastas extensiones de espacio y tiempo, hasta el punto de que se puede decir con toda razón que la civilización actual no habría sido posible sin su existencia*"<sup>19</sup>

Después de que los futuristas dieron a conocer su manifiesto en la primera página del



Le Figaro, en el año de 1909, se decía: *"Que la página es un legítimo espacio artístico, y que el texto puede ir encarnado como arte, que la obra publicada es una obra de arte tan válida como el objeto singular"*<sup>20</sup>

En el manifiesto futurista Filippo Tommaso Marinetti utilizó la página como espacio artístico por primera vez, valiéndose únicamente de las palabras.

El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para hacer conocer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos, dándole un primer acercamiento a lo que serían los libros-arte por generalizar de alguna manera.

Pero la puerta se abrió en ese momento y trajo consigo una serie de oportunidades para la creación. Primero nos dio la página como soporte de la obra de arte, con esto estaba trascendiéndola como medio de comunicación. El tiempo dentro de este espacio comenzó a cobrar importancia, la obra de arte estaba llegando cada vez más a las masas, la obra de arte estaba corriendo en el tiempo, de ahí que se diera el libro como el objeto artístico, que dentro de este existiera la posibilidad de crear y contener ideas. El libro se volvía una secuencia de espacio, también una secuencia de momentos, no un estuche de palabras.

Es una secuencia espacio-temporal nos dice Carrión: el libro desde la concepción de la idea se esta desarrollando en el tiempo. El tiempo que se lleva para culminarlo, el tiempo que lleva cada una de las páginas y el espacio que estas utilizan una a una. El tiempo que transcurre para que el artista culmine su creación es parte de esta secuencia. Pero eso no es todo, porque el tiempo se detiene cuando por fin se ha terminado y cuando esta cerrado, pero al momento de que alguien lo mire esta reviviendo no el proceso, pero si el libro. Ve su desarrollo y se interna en él, es parte del libro ahora, y es aquí en donde se da continuidad a ese tiempo y espacio que ocupan los libros. Se abre el tiempo, y en cada página se detiene, cada una con su significado involucra otros tiempos, otros espacios, generando así una secuencia



interminable. Las diferentes interpretaciones que los espectadores den a estos, generan otro tiempo y otro espacio, el libro no para ahí, el libro no tiene un cierre, el libro continua en la cabeza del espectador, como un libro, como el objeto y concepto del libro. No solo como un contenido, es aquí donde se ve la trascendencia de esta disciplina, donde se ubica como un objeto hecho de espacio y tiempo.

Pero según nos dice Martha Wilson, el espacio de un libro va más allá de sus características formales visibles a primera instancia, *"hay dos maneras de interpretar este espacio: un enfoque consiste en examinar la dicotomía entre interior y exterior, cubiertas y contenidos. El exterior es el espacio público, accesible a la vista de cualquiera, pero el interior es ya un área más íntima."*<sup>21</sup>

Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en si misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra a esa forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros.

El otro tipo de espacio se refiere de nuevo al concepto de viaje. El tiempo que se lleva



el proceso del libro, y el tiempo en que el espectador recorre el libro, los libros semejan los viajes. Al recorrer un libro uno los va descubriendo, conociendo, se introduce en ellos, vive de ellos, aprovecha de ellos lo que uno considere necesario. Los libros aparte de generar conocimiento, generan dudas, encuentros, placeres, etc.

**Libro de Homero Santamarina.**

*"Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria"*<sup>22</sup>

"La poesía experimental se centra generalmente en la fusión de la palabra e imagen en una sola página, entendido como una superficie plana, sin la necesidad de explotar el formato del libro, cuantas propiedades formales (la tercera dimensión, espacio-tiempo-secuencia) son imprescindibles para el artista plástico.

## Notas

1. Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
2. **GARCÍA**, Pelayo Ramón. Larousse. Diccionario Usual.
3. El libro de artista. Ediciones de Arte dos Gráfico.
4. Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
5. **RENAN**, Raúl. **Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial.** UNAM, México, 19881a. Edición. Pág. 49.
6. **TANNENBAUM**, Bárbara. **El medio es solo un aparte, pero una parte importantísima, del mensaje.** Catálogo de la exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas. Pág. 18
7. **WILSON**, Martha. **La página como medio artístico Desde 1909 hasta la presente.** Catálogo de la exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas. Pág. 8.
8. **MIRANDA**, Leticia. **Sobre el origen de las publicaciones de artista.** ENAP, México, D.F., marzo de 1984.
9. **WILSON**, Martha. **Op. Cit.**
10. **MIRANDA**, Leticia. **Sobre el origen de las publicaciones de artista.** ENAP, México, D.F., marzo de 1984.
- 11,12. **TANNENBAUM**, Bárbara. **El medio es solo un aparte, pero una parte importantísima, del mensaje.** Catálogo de la exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas. Pág. 18-19
13. **WILSON**, Martha. **La página como medio artístico Desde 1909 hasta la presente.** Catálogo de la exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas. Pág. 15.
- 14, 15. **MANZANO**, Daniel. **Introducción a los libros de artista. “Libro de artista y “Libro-objeto”**
16. **MANZANO**, Daniel. Tomado de “**El libro alternativo. Exposición en el MAC**”. Porqué. Miércoles 4 de junio de 1997. Xochimilco.
17. **ROMERO**, Laura. “**El libro, tema central de inspiración en la muestra Umbral del objetuario.** Gaceta UNAM. Gaceta en la cultural. 13 de junio de 1996.
18. **COLEMAN**, Catherine. **El libro de artista en España.** 1982. Madrid Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas. Pág. 41.

19. Microsoft © Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
20. **WILSON**, Martha. **La página como medio artístico Desde 1909 hasta la presente.** Catálogo de la exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas. Pág. 7.
21. **WILSON**, Martha. Op. Cit.
22. **TANNENBAUM**, Bárbara. **El medio es solo un aparte, pero una parte importantísima, del mensaje.** Catálogo de la exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas. Pág. 22-23

### **CAPITULO III.**

#### **3.1 Libro (de viaje) alternativo en la Ciudad de México.**

*“¿No son las ciudades libros grandes y complejos escritos colectivamente, a los que siempre se puede agregar una página? Estas y otras metáforas han seducido la imaginación de las personas que saben leer y escribir.” Fernanda Zamora.*

¿Porqué desarrollar este tema de la ciudad en un libro?, ¿Porqué elegí entrar al seminario de Titulación de Libro Alternativo? Estas preguntas se podrían resolver de dos maneras una objetiva y otra subjetiva, primero hablemos de la objetiva, el libro como tal siempre me ha interesado. El libro de cualquier tipo, desde un libro de literatura, hasta un libro de dibujos, un libro como un ente comunicador, como un objeto, como un contenedor de una vida, como un contenedor de verdades, de historias, de situaciones, de conservación y de detenimiento del tiempo, contenedor de universos. El libro es un objeto que tiene siempre como fin decirnos algo, ya el libro alternativo, como lo hemos visto nos abre el panorama y nos permite explayarnos en cuanto al tema. Por otra parte en la subjetividad, muchas veces he pensado que me gustaría ser un personaje de un libro, ser parte de una historia que existe solo cuando se lee el libro. Pienso en el libro, mi relación con los libros ha sido de todos los tiempos, en la lectura primero, en el apreciar los libros como tesoros o contenedores de tesoros, sintiendo emoción al tenerlos y verlos por una parte. Por otra siempre he tenido esa costumbre de llevar un cuaderno, que podría ser un libro (después de ver y conocer más sobre libros alternativos), a veces al salir de mi casa pienso en que podría pasar algo que no me deje volver y pienso en las cosas que quisiera tener si eso pasará y entre ellas siempre está un cuaderno y una pluma, para escribir, para guardar cosas, dibujar. Esto como un fin necesario, registro cosas de mi vida, pasajes, momentos, no como un diario, porque esta no es su finalidad, solo cuando siento cosas “especiales”, cuando es necesario.

#### **3.2 Los libros Híbridos.**

Se han definido ya los “otros libros” en singular, pero hay algunos libros que hacen una intersección de cualquiera de los otros “libros alternativos”, es decir que reúnen tanto características de objeto, como libro de artista o ilustrado. A estos se les llama Libros Híbridos. Con esta definición podemos ver que si de clasificar se trata, en los libros de artista hay ciertas características muy puntuales que los hace ser ese tipo de libros. En los libros objeto vemos ya más amplia la s posibilidades de desarrollo, porque aunque no es un libro híbrido o si, esta en el límite del cambio o transformación de términos

que se van abriendo y ampliando la gran gama de posibilidades de creación. Por lo tanto un libro híbrido, aunque necesite ciertas características para serlo, es un concepto que queda abierto a la creación. Es una mezcla de técnicas que darán origen a algún extraño objeto que tiene de trasfondo el concepto de libro.

### **3.3 Sobre el tema del libro.**

Para la realización de la obra, la ciudad fue tomada como pretexto, contexto, y texto, estableciendo una semejanza directa entre un libro y una ciudad, con las que se puede crear una comparación quizás metafórica de las páginas de un libro con las calles de la ciudad. Introduciéndonos en ambos con expectación, duda y con ganas de conocer algo nuevo, en donde la contemplación se lleva a través de imágenes, o quizá de palabras. La ciudad se recorre calle a calle o página a página, para hacer un libro de viajero tomando el papel de extranjero que está de vista en su ciudad, (pero que a la vez está fuera de ella, porque no la conoce del todo), tomar registro de esos sitios que están ahí y a los que no se les pone atención por no ser lugares históricos, ni destinos turísticos. Tales como barrios populares, lugares en malas condiciones, lugares deteriorados por el tiempo, así como edificios viejos y abandonados, calles hediondas, rescatando detalles escondidos. Buscando la antítesis de monumentos históricos que hay en la ciudad y que la mayoría de la gente conoce y visita, los lados bonitos de la ciudad. A grosso modo retratar la otra cara de la moneda, lo que es la ciudad, la verdadera cara de la urbe que está detrás de lo representativo, lo inhóspito. Remontándonos a la historia es retomar hasta cierto punto el papel de los personajes viajeros que con sus escritos y sus dibujos mostraban al mundo lo que había del otro lado, en las otras tierras. Con base en la geografía de la percepción, en este caso de la mía, se trata de evidenciar como atractivo lo que se deja de lado, lo que un extranjero o ciudadano evitaría por no ser representativo de la vida histórica y actual.

La ciudad es un conjunto de elementos y ordenanzas que responden a las necesidades de las sociedades, en ella es donde se desarrollan las actividades de todo índole, políticas, económicas, sociales y culturales, independientemente de la labor que tenga cada uno de los habitantes. La ciudad se vuelve ajena a uno, aunque el hombre de sociedad se desenvuelva en ella, este se mueve en la ciudad como un ente carente de identidad, y sin reconocer a la ciudad desde otro punto de vista más que a través del que ha aprendido con el tiempo, por la rutina, por el trabajo, por lo cotidiano. La ciudad es un contenedor de masas que no reparan en verla en los mínimos detalles, la ciudad por sí sola es un ente, un monstruo, haciendo una separación entre ambos elementos contenido y contenedor, personajes y escenarios. La ciudad con sus

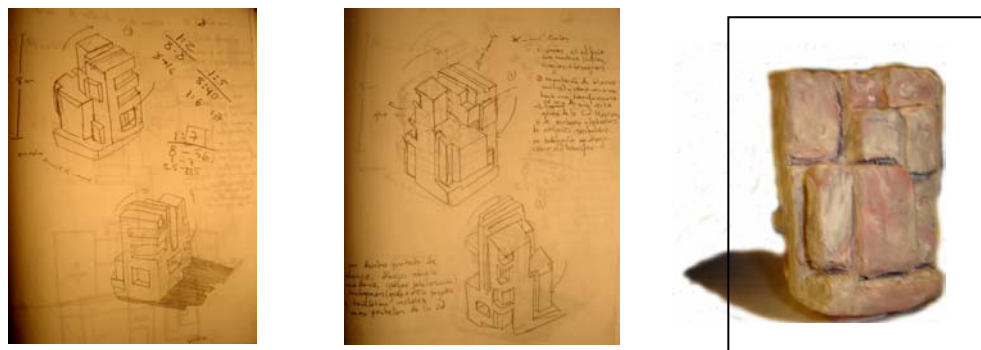
calles que se extienden como tentáculos a todo lo largo y ancho, la ciudad es una maqueta de módulos repetitivos. La ciudad en conjunto es un ser, la ciudad es eso y más la ciudad es un libro, la ciudad separándola de lo cotidiano y de su multifuncionalidad por excelencia guarda en cualquier rincón detalles que podrían ser parte de una obra de arte, la ciudad como un museo.

Estéticamente la urbe esta llena de lugares bellos que atraen la mirada y la visita de la gente, imponiendo una apariencia de toda la ciudad tras un número limitado de imágenes, dejando de lado otro tipo de realidades, sin tener la oportunidad de verla con otros ojos, desde otros puntos de vista. Dentro de la ciudad de México hay un sin fin de curiosidades con las que uno se topa por cualquier ruta que tome. Sin necesidad de un mapa, los lugares solos van apareciendo, edificios, vecindades, calles, callejones, paisajes, barrios, etc. Uno percibe cosas como los cambios drásticos en donde se notan la riqueza excesiva contra la pobreza más ruin, descontextualizándose la una a la otra.

### 3.4 Proceso del libro.

Un edificio es la forma que tendrá el libro, esto en alusión a la línea recta de las construcciones que conforman la ciudad. El proceso fue el siguiente:

#### a) Primeras maquetas.



**Primeros bocetos del libro y primera maqueta en plastilina.**

Después de tener una primera idea del libro, que no difería de un formato normal y tradicional comencé a buscar una forma, pensé en cajones, por una imagen o reflejo

de lo que parecen las casas y edificios en el paisaje urbano. Con plastilina comencé a buscar una forma, misma que fue definitiva, el libro. Después de comenzar con una idea vaga “como un libro normal” terminó en una forma tridimensional. La misma se fue puliendo con el paso del tiempo y las siguientes maquetas en las que se tenía que notar más clara la idea, tome las medidas para hacer una maqueta con cartón para ver ya la forma más aproximada en cuanto al material, decidí un tamaño para después elaborar una tercera maqueta al tamaño definitivo para utilizarla tanto de guía y patrón para los cortes en madera. Mientras tanto la labor del registro fotográfico se hizo a la par. El registro fue de los lugares de los que posteriormente se hará una selección, para el desarrollo del libro.



***Primer acercamiento a la maqueta de plastilina, hecha en papel batería, que sirvió de modelo para la estructura definitiva.***

Dentro de este edificio están contenidas las imágenes de la ciudad como paisajes urbanos, detalles (postes de luz, letreros callejeros, pintas y graffiti), etc. El proceso del libro se dividió en varias etapas: primero fue la investigación del tema de la ciudad y las formas tan distintas de percibirla. Al mismo tiempo se desarrollo una parte del libro y el registro fotográfico de lugares de la ciudad que posteriormente formarían parte del libro. Al igual que la investigación del libro alternativo se comenzó a trabajar en propuestas sobre maquetas.

El quehacer del libro alternativo se vuelve infinito, debido a la gran posibilidad de alternativas que se nos ofrecen al estar frente a este concepto para desarrollar un libro. Podríamos decir que desde que comenzaron a existir los libros no se ha detenido su proceso, la creación de los libros corre a la par del tiempo, desde las tablillas de arcilla de los babilonios, pasando por el papiro y pergamino, ya en los primeros libros escritos a mano podemos ver características a las que ahora se recurre para hacer un libro alternativo y también podemos considerar a esos primeros libros como objetos de arte. Teniendo ya las fotografías y la idea definida se comenzó a trabajar en las distintas partes del libro, mismas que se describen abajo.

**b) Fachada e interior del libro-híbrido.**

A la par de la hechura de las postales se comenzó con el armado del libro-objeto. Se decidió hacerla en madera por la rigidez del material. Primero se corto la madera pero que debido a mi inexperiencia en manejo de caladora, decidí mandarlo a seccionar con



un carpintero. Proceso que tardo varios días, debido a la exigencia y exactitud de los cortes, proceso que me hizo dar vuelta tras vuelta a la carpintería, hecho que causo el enojo del señor y el mió también. Al final quedo lista esta parte, ahora venía la imprimatura que se realizó con geso, que posteriormente se lijo para poder trabajar



mejor sobre ella con el dibujo, (con materiales como plumillas, estilógrafos y plumones y tinta china). Se comenzaron a definir en donde irían tales dibujos, esto dependía del tamaño de la madera y de la forma del edificio, la intención y función de estos en la fachada es dar la apariencia de que es un edificio hecho por varios edificios, y que en cada cara de este se vean diferentes espacios. Comencé a hacer los dibujos, primero se hacía un trazo general que después se fue trabajando y definiendo. El dibujo responde a un carácter lineal, una línea que sugiere movimiento, líneas rectas que van generando direcciones y

van creando espacios. La imagen captada a primera vista, el primer trazo, línea continua, recta, a esta primera línea o trazo se le contrasta con los achurados, mismos que sirven para de finir zonas de luz y sombra. Los dibujos de los edificios son aquellos que seleccioné, estos toman el papel de los monumentos o edificios históricos representativos de la Ciudad de México. Podría decir que también son históricos unos más que otros, pero no conocidos si no más bien olvidados y abandonados. Al igual que detalles de la ciudad, graffiti, calles, casas de barrios populares. Pedazos de ciudad que arman un libro.

Algunas de las imágenes que conformaran el libro estarán serán transferencias, estas serán en su mayoría si no es que todas de letreros, tipografía, como señalizaciones de la vía pública, así como del metro u otros. Para esto se utilizaron la idea de la transferencia que en este caso se recurre a ella para respetar la tipografía y la autenticidad de los letreros de la urbe.



Las imágenes responden a un carácter lineal-gestual, la línea continua sugiere libertad y amontonamiento, vejez, podredumbre; saturación, planos de tonos que se van anteponiendo unos a otros indicando espacios y ordenes geométricas. Misma que nos sugiere espacios a punto de caerse, espacios chuecos, movidos y desgastados por el tiempo, lugares que sirven como huellas de la transformación, mismas que generan contrastes muy fuertes entre la modernidad muy de estos tiempos en cuanto a la apariencia de la ciudad y los edificios nuevos contra

estos otros que continúan de pie como vestigios. El color café hace alusión a lo viejo y sucio de los colores de las calles, casas, oxido de metales de puertas, techos, etc. Tanto en las dos series de postales como en los dibujos del libro, la imagen funciona como una representación de las características de la ciudad. Mismas que parten de una visión subjetiva de los lugares representados. La sobre posición de las imágenes genera un ambiente y un estilo propio que el dibujo tiene, la gestualidad del primer trazo confrontada con los achurados que generan luz, sombra y espacio resulta sugerente para percibir de golpe la saturación en a factura del libro. Los planos negros, gestuales, geométricos, que sugieren una mancha nos sirve como espacios de descanso dentro de las imágenes.

Una ciudad es un contenedor de conocimiento (in situ), en sus calles están encerradas las más extrañas vivencias de la gente, en ellas esta escrita la parte de la historia que a transcurrido. En ellas esta la huella de los que la han caminado, de los que la han vivido, un barrio es las representación más humana y auténtica dentro de la vida de la ciudad, mientras que en los centros de las ciudades, donde se ven edificios vidriados muy altos, y donde se nota más fuerte la presencia de la globalización, contrastes de años es lo que hay entre un sitio y otro.

El armado del libro y de las piezas me permitiría comenzar a trabajar la parte interna que principalmente estará compuesta por una vista aérea. Para esto era necesario el armado para trabajarlo todo de una sola vez, aquí me encontré con problemas, indecisiones y esos miedos que uno le dan cuando tiene un formato muy blanco frente a uno y que no lo quiere echar a perder. La indecisión me impidió continuar así que tarde varios días si no es que semanas para decidirme a trabajar sobre ello. Además de que tenía muchas ideas en la cabeza con respecto a la distribución de los elementos que se encargarían de las composiciones, tenía ya bastante material, pero sentía que era poco y que me hacían falta más imágenes y más cosas. Puedo decir ahora que desde que comenzó el proceso del libro, salgo a la calle con una cámara en la mochila para todo lo que se me pueda presentar, al igual que me daba mucho al quehacer de salir a caminar a las calles sin rumbo para ver “que encontraba”, la mayoría de las veces funciono, fue así como recolecte las imágenes del libro, y mientras iba caminando me imaginaba el objeto terminado, como haría para tales zonas, etc., que imágenes o elementos necesitaba.



### c) Postales.



Dentro del libro hay dos series de postales de la ciudad de México, conservando las características como las medidas de las postales comunes. El objetivo de éstas es estar dentro del libro como los agregados que a veces se incluyen en las guías de turistas, como mapas o postales, dar una imagen del otro México, de ese que campea al lado de lo moderno. La primera serie de **postales antitéticas** se realizó en huecograbado, sobre lámina negra de 15X10cm, al aguafuerte, se realizaron 20 postales diferentes, tomadas estas de las fotografías. Estas se imprimieron en papel de algodón, en la parte posterior se les realizó una transferencia para poner los datos

necesarios (lo que llevan atrás las postales comunes).

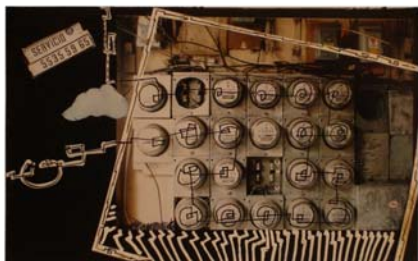
El motivo por el cual serán realizados en esta disciplina y técnica es para conservar la característica de lo impreso que nos permite tener la técnica del huecograbado, ya que ésta engloba tanto el trabajo de dibujo sobre la lámina, como la impresión y la reproducción de la obra. Contrario al trabajo de los viajeros antiguos que solo en su bitácora o libro estaban los bocetos y dibujos de los lugares que conocían, el grabado se basa en el dibujo, pero consiste en otro manejo de técnicas más elaborado, y en estos momentos es la disciplina que estoy trabajando imágenes de calles "X" de barrios populares, elementos del paisaje urbano cotidianos,



un trolebús, cerros llenos de casas, avenidas, estaciones del metro, etc., solo indicando los lugares de la ciudad que por comunes pasan desapercibidos.

La otra serie de 20 **postales recicladas**, hechas como su nombre lo indica de material reciclado, reutilizando las fotografías que sirvieron para registro de los lugares de la

ciudad, estas son las que definen generalmente la composición en estas, así como boletos y cosas que se adquieren andando en la ciudad.



La ciudad es una aglomeración, un conjunto de cosas que se antepone unas a otras, el pasado y el presente conviven en el mismo lugar, contrastes, acumulación, contaminación visual, el espacio está saturado. Para hacer una representación de esto están hechas estas postales, las medidas de estas varían en tres tamaños (11X17.5cm, 15X10cm, 14X10cm). A

modo de collage, mezclando también dibujo (líneas) se utilizaron plumones para graffiti, corrector, estampillas, cintas adhesivas, letras transferibles, entre otros. En estas postales lo que se puede observar es una mezcla de lugares imágenes de diferentes lugares que se encuentran en un mismo espacio, dando así una imagen representativa de la sobre posición de cosas en la ciudad. El collage tiene un papel simbólico en estas postales. En las calles a menudo se puede observar el exceso de información que se deposita en estas, propaganda sobre propaganda, rayones, graffiti, capas de pintura, etcétera. Para el desarrollo de estas primero hago una selección de fotografías que comienzo a recortar, obteniendo de ellas elementos que considero importantes y que quizás serán los elementos que definirá la composición en la postal (letreros, algún perro, edificios, un helicóptero, una barda, una calle, un coche, algún graffiti, etc.) y reforzando con los plumones y el trazo del dibujo.



#### **d) Armado del libro.**

Después de tener todos los elementos del libro (lo que serán de manera simbólica serán las hojas del libro) pero que en este caso son las paredes del edificio, se comenzó a armar los módulos. Cada parte del modulo será tomado como un de las hojas que conforman al libro, estos módulos a su vez se ensamblaron entre sí. Inicialmente pensé en armarlo con bisagras, cosa que cambie por las dificultades que me daba el material que era delgado para soportar las bisagras. Un maestro me sugirió usar piel para encuadernación, cosa que tome en cuenta además que se justificaba su uso con el hecho de que es un libro. Se soluciono rápido y los resultados fueron

buenos, así es que el armado del libro se convirtió en un verdadero proceso de encuadernación. Esta "encuadernación-armado" permitirá que los módulos se desplieguen y se pueda apreciar lo que hay en el interior de ellos. El libro-edificio esta formado por 10 módulos, en esto podemos ver un factor muy importante, el espacio en el libro es una simulación de un viaje, un simulacro, una lectura de una guía de viajero.



**Maquetas definitivas, izquierda, definitiva en miniatura; la de la derecha definitiva y modelo para la original al tamaño definitivo. 61.05X40.7cm**



### 3.5 Sobre el huecograbado

La técnica del huecograbado es lo contrario al grabado en relieve. En lugar de sobresalir de la superficie, las líneas de la imagen están incisas en una plancha de metal. Hay dos tipos básicos de grabado en hueco: se puede grabar el dibujo en la plancha utilizando diversos instrumentos con punta, como agujas, puntas de metal, bruñidores, raedores y graneadores, o se puede rebajar en la plancha por la corrosión de los ácidos. Gracias a estos diferentes métodos el grabado en hueco permite conseguir una amplia gama de efectos visuales.

Esta técnica en función de la colocación y grosor de las líneas, permite al artista conseguir imágenes de gran detalle, densamente delineadas o imágenes imprecisas y ligeras. Cuando la imagen está ya hendida en la plancha (de metal o de madera), se aplica en toda la lámina una tinta suave, (puede ser con rodillo, muñequeras o raseros), procurando que la tinta penetre bien en todas las ranuras. Después se limpia con cuidado la superficie de la plancha dejando únicamente la tinta de las grietas. Posteriormente se coloca la lámina en la platina del tórculo, encima de ella el papel humedecido, y encima de este unas capas de fieltro o almohadillas. Bajo la presión de los rodillos del tórculo el papel y las almohadillas sacan la tinta de las ranuras haciendo que la imagen quede estampada en el papel.

#### **a) Forma de preparación de la placa o plancha de zinc o lámina negra.**

Para toda técnica la plancha debe ser biselada en cada uno de sus extremos. Lo que se hace colocando la placa sobre una mesa, de tal modo que el borde sobresalga lo suficiente y limado por medio de una lima de metal (primero bastarda) y posteriormente con una fina a 45° aproximadamente, es recomendable matar el filo de la plancha para evitar cortaduras. El proceso de biselado se hace para evitar que el papel se rompa al momento de imprimir y no maltratar el fieltro, ya que la presión es bastante fuerte. Algunas personas primero biselan la placa y luego trabajan sobre ella, y otros primero trabajan la placa y al final la biselan. Realmente el orden no importa, lo importante es que el bisel sea uniforme para que la impresión se vea limpia.

El pulido es importante antes de comencara trabajar ya que gracias a este se tiene una superficie uniforme de trabajo y al mismo tiempo se eliminan las impurezas (grasa, grumos) que impiden una buena impresión o también un trabajo uniforme. Una forma de pulir es con lijas de agua, siguiendo la dirección de la beta, que son fáciles de visualizar en la placa porque son unas líneas en un solo sentido. Se puede comenzar con una lija del N° 600, para pasar después a una del N° 1000, esto para tener un resultado más fino para finalmente utilizar un limpia metales no abrasivo (Brasso).

Para limpiar la placa se pueden utilizar un trapo limpio y una pasta fina de Blanco de España y amoníaco diluido (mitad de agua, y mitad de amoníaco, si es para hogar). Si el amoníaco es concentrado solo una cucharada en un litro de agua. El blanco de España puede mezclarse con esencia de trementina, diluyente sintético, alcohol de vinagre y metílico. El ácido acético, el alcohol etílico, el petróleo y el detergente doméstico obtienen los mismos resultados sin necesidad de hacer mezclas. Después de utilizar alguna de las sustancias antes sugeridas se pasa la plancha por el chorro de agua para comprobar que el metal esta libre de grasa. Eliminar por completo la grasa facilita que los barnices o resinas se adhieran mejor en la plancha. Para secar la plancha, se recomienda papel secante o utilizar un calentador eléctrico que es más limpio y seguro. Recién limpia hay que tener cuidado para no dejar huellas de dedos en la superficie.

Se arreglan con limpia metales las placas pulidas que han perdido brillo y las ya trabajadas con una mezcla de sal común y ácido acético o vinagre, esta mezcla no debe de tocar el metal por mucho tiempo y debe limpiarse por completo antes de secar la plancha.



## **b) Procesos en el grabado (breve explicación de las técnicas)**

Después de haber preparado la plancha, se comienza a trabajar sobre ella. Son distintas las técnicas como: punta seca, aguafuerte, aguatinta, mezzotinta (de manera directa o indirecta), azúcar, barniz blando, fotograbado entre otros.

Estas diferentes técnicas hacen del huecograbado una técnica especial debido a las grandes posibilidades que ofrece el trabajar con cualquiera de las técnicas, ya que cada una de ellas posee características muy particulares que ofrecen efectos muy distintos unas de otras y que también al mezclarlas (técnica mixta) se logran efectos interesantísimos.

El aprendizaje y control de las técnicas requiere de tiempo y dedicación, ya que son varios los factores que intervienen en el manejo y trabajo de las técnicas, factores como tiempo y manejo de materiales.

**Punta seca:** Esta es de las primeras técnicas a trabajarse en el grabado en metal. Consiste en rayar un motivo directamente en la superficie de la placa (previamente preparada), incidiendo con una punta o punzón. La fuerza empleada puede ser determinante para lograr los diferentes valores tonales en el dibujo, al igual que la saturación de las líneas en este.

**Agua fuerte:** Proceso calcográfico que se sirve de un ácido para corroer la imagen dibujada sobre la plancha y reproducirla por estampación a partir de esta. El dibujo se hace con una punta de acero sobre una plancha recubierta de un barniz especial a la cera. La punta al moverse descubre el metal y deja expuesto a la acción del ácido.

**Aguatinta:** Término aplicado al conjunto de técnicas usadas para morder a través de una base porosa texturas granulosas que se estampan en forma de áreas tonales. Esta técnica consiste en recubrir la plancha de una capa uniforme de polvo de resina (colofonia) que posteriormente se funde por medio del calor y forma a sí una base resistente al ácido y porosa. La tonalidad obtenida depende de varios factores como el tiempo de permanencia en el ácido, la concentración de éste, la saturación del grano de la resina y las operaciones de barnizado, rayado y bruñido que se efectúan después del ataque.



**Barniz blando:** Versión más blanda y no secante del barniz a la cera. Se usa para impresionar texturas en la plancha, para imitar el trazo del lápiz o crayón, dibujado sobre el a través de un papel.

**Azúcar:** Está técnica es empleada para dibujar por medio de mancha y alto contraste o también relieve en hueco (gofrado o marca de agua). Para su realización se emplea un jarabe hecho a base de azúcar con el que se dibuja en la plancha. Se espera a que se seque y barnizándola placa, para después botar el barniz en la zona donde esta el jarabe dejando así libre la lámina para que el ácido pueda hacer su trabajo.

**Mezzotinta:** Método de grabado tonal que parte de una plancha sistemáticamente graneada y convertida en una masa de indentaciones diminutas y apiñadas que se abren con una herramienta especial (forma directa). Esto se hace para obtener un negro denso y biforme. Los tonos claros se obtienen bruñendo las indentaciones. Se trabaja pues de lo oscuro a lo claro y otra manera de obscurecer la plancha es a través de una resina que deje un grano por medio del baño al ácido. Para posteriormente trabajarlo de igual manera que en la forma directa. Esta manera es la indirecta.

Con base a estas técnicas el huecograbado destaca en la reproducción de imágenes artísticas compuestas por líneas muy finas y pequeñas áreas de color plano. No se puede utilizar para reproducir imágenes fotográficas o para imprimir grandes superficies homogéneas. La utilización de tinta pastosa y de superficies con múltiples cavidades proporciona a este tipo de grabado una textura rugosa diferencial.

### 3.6 Acerca del dibujo.

*“El pensamiento del arte dice que la vida del dibujo comienza con la experiencia de la percepción. La percepción se puede definir como una mirada intuitiva hacia adentro. En contradicción con el conocimiento intelectual y lógico de otra parte, la percepción es el desligue de un mundo nuevo, previamente ignorado que es que el mundo fascinante del dibujo, con el cual podemos desarrollar nuestra facultad de imaginar, de ver con el ojo de la mentalidad y dibujar cosas que están en nuestra memoria. El ego puro.”* Jorge Chuey.

El dibujo, representación gráfica sobre una superficie, generalmente plana, por medio de líneas, sombras, de objetos reales o imaginarios o de formas puramente abstractas. El dibujo suele hacerse a lápiz, tiza, tinta o carboncillo, o combinando algunos de estos procedimientos.

La delineación de la forma sienta las bases de todas las artes visuales (incluso la escultura), por lo que el dibujo es una de las ramas más importantes de estudio en las escuelas de arte y arquitectura, así como en las de ingeniería. Las técnicas de dibujo varían según el medio empleado. Durante siglos los dibujos se han hecho sobre muchas clases de superficies, desde paredes de cavernas, objetos de arcilla, yeso, papiros, pergamino, seda, tablas, bloques de piedra y láminas de metal y especialmente sobre papel de diferentes consistencias y tonos. Los utensilios de dibujo más comunes son el lápiz, la pluma o el pincel, la tinta, el crayón, y el carboncillo.

El dibujo de los objetos visibles consiste esencialmente en el registro de las impresiones recibidas a través de la vista. Sin embargo, dado que no es posible presentar en un plano todos los aspectos visibles de un objeto, el arte del dibujo radica en la sugerencia. Estimulando la imaginación del espectador para aportar lo que falta en la representación. La elección sobre qué registrar y qué omitir requiere una sensibilidad visual que se desarrolla con la experiencia. Un apunte es un dibujo que sólo muestra de forma resumida los detalles esenciales del objeto representado. En un buen apunte, el artista no sacrifica la aproximación de su impresión visual por conseguir un acabado pulido.

Los diferentes estilos de dibujo se distinguen por las formas en que se superan las limitaciones y se impone el material monocromático con el que se trabaja. En los bosquejos y en algunos apuntes, sólo se representan los contornos, los ángulos sobresalientes o los rasgos del objeto o escena que se representa. Es posible incluso sugerir, o interpretar, diferentes colores por medio del blanco y negro, representando cuidadosamente sus valores aparentes.

Los principios fundamentales del dibujo son los mismos para cualquiera de los medios empleados. Lo primero que hace el artista es observar el modelo con el que trabaja que puede ser cualquier cosa, y hacer apuntes de las líneas estructurales dominantes, los contornos y las masas. Incorpora los detalles más importantes y hace las adaptaciones necesarias, dejando para el final los detalles menores. Para que un dibujo sea bueno, las diferentes etapas que lo componen requieren ligereza de trazo y seguridad en la línea.

Para expresar los colores se utilizan puntos, líneas muy apretadas y sombreado cruzado. Los maestros del dibujo a pluma deben ser maestros de la línea pura. Tanto con el carboncillo, como con el pincel, el artista debe "pintar" sobre el papel, ya que

estos medios hacen casi imposible dibujar líneas finas. El lápiz y el clarión requieren el uso de la línea, pero permiten también trazos gruesos y suaves y sombreados difuminados.

El dibujo de perspectiva se encuentra entre el dibujo libre o pictórico y el instrumental o mecánico. Pretende representar el aspecto tridimensional real de un objeto desde un punto de vista dado. Se refiere menos a la interpretación personal y artística que a la resolución científica. Se presenta el objeto con toda la distorsión angular y el escorzo con que lo percibe el ojo, pero los ángulos, dimensiones, distorsión y escorzo exactos de cada parte se determinan por medio de procesos matemáticos y no por medio de simples impresiones visuales.

### **3.7 El Collage**

Del francés *coller*, pegar, el collage es una técnica pictórica que consiste en pegar diversos materiales como lienzo, madera, papel o cartón sobre una superficie plana. La diferencia decisiva y característica entre la técnica del *collage* y la pintura es que en lugar de crear una imagen con color y línea, se construye el dibujo con materiales aparentemente tan incompatibles como periódicos, fotografías, ilustraciones, tejidos, madera, etc., en realidad con cualquier cosa que se pueda sujetar a una superficie. Los objetos aplicados pueden ser combinados con fragmentos pintados.

El *collage* como obra de arte fue desarrollado por el pintor francés George Braque y por el artista español Pablo Picasso durante su periodo cubista, en las dos primeras décadas del siglo XX y continuado por los dadaístas y surrealistas en las décadas de 1920 y 1930. En la década de 1960, el Pop Art introdujo objetos de gran tamaño en los *collages*, como trozos de metal, repuestos de máquinas o de automóviles y grandes piezas de madera.

### **3.8 La transferencia.**

El transfer es un punto de referencia, se utiliza para cambiar la imagen de la hoja de papel a un soporte ya sea final o temporal; se puede transferir una imagen a la piedra para después darle un proceso litográfico. De igual manera al metal para huecograbado, o en una madera para la xilografía, no dejando de lado la posibilidad de utilizarla en un proceso escultórico, el transfer al igual que la fotocopia funcionan como

un boceto de la imagen y soporte para después intervenir sobre ella o respetando su acabado original.

La transferencia brinda cualidades muy propias, guarda cierta correspondencia con la originalidad de la copia. La copia funciona como una reproducción intermedia, porque duplica o triplica cual sea el caso la imagen y es un paso obligado para la transferencia, de igual manera esta puede ser utilizada tanto como un fin o como un paso para seguir trabajando la imagen. Esta considera al toner como factor de modificación trabajando a la copia con disolventes para el toner.

Existen en el mercado una gran variedad de productos para pasar el toner a algún soporte. Estos contienen los agentes adecuados para actuar sobre el toner que ha sido llevado al papel mediante la aplicación de calor que disuelve el toner, y presión para que este quede nuevamente fijado por tanto no existe sobre el toner ninguna capa de fijación la cual requiera de un tratamiento para ser levantada, como sucede en algunas fotocopias a color que tienen fijativos de silicona.

Materiales utilizados:

- Aguarrás (esencia de trementina)
- Alcohol
- Thiner

Una vez que se ha seleccionado el material a usar se debe realizar con mucha precisión posible el trabajo de transferencia ya que los resultados pueden ser infinitamente variables.

- 1- Se debe poner en posición horizontal y bien firme el soporte que va a recibir la transferencia.
- 2- La fotocopia debe tener la mayor cantidad de toner posible, ya que de esto depende la definición y nitidez de la imagen, pero sin llegar a la indefinición de esta por ennegrecimiento de la imagen.
- 3- Una vez que el soporte esta listo, debemos poner la fotocopia sobre este de manera que quede encarada la imagen sobre el soporte de una manera firme, para que no se mueva, los instrumentos pueden varias dependiendo de cual sea el resultado deseado, desde un rodillo, pasando por una brocha etc. Pero se debe tomar en cuenta que con estos materiales se trabaja con exceso de disolvente y puede llegar a afectar el resultado de la imagen, así es que se recomienda utilizar una muñequilla hecha de paño que no destiña y que no sea muy dura.

- 4- Teniendo todo esto listo el paso siguiente es frotar la fotocopia con la muñequilla impregnada de algún disolvente, de una manera uniforme y sin tanta presión ya que se puede romper la hoja y lo que se obtendrá será la imagen sobre el soporte, se puede revisar como queda levantando la esquina de la hoja, cuidando de no mover la por completo, y es probable que no se obtengan a la primera los resultados deseados así que se recomienda hacer pruebas antes.
- 5- Una vez terminado este proceso la transferencia queda bien adherida; pero si se desea se puede poner una capa de alguna laca para fijar y proteger más la imagen, que no altera la obra, pero si resguarda de factores externos.

Paráfrasis, tomado de “La electrografía como referente” de Jesús Pastor Bravo y “Técnicas y procedimientos de transferencias de imágenes estampadas electrográficamente sobre otros soportes mediante agentes disolventes”. De María Jesús Alonso.

### **3.9 Espacio- tiempo en el libro.**

Ahora que sabemos que un libro es más que un contenedor, también hay que ver que en este caso este libro-objeto no sólo es el material del que esta hecho, ni lo que contiene, el libro también es una secuencia espacio-temporal. Ya que desde el momento en que se proyecta como idea comienza su correr en el tiempo. Los cambios, el proceso, cada dibujo, cada página, cada letra, cada postal, el armado, la disposición de los elementos, todo absolutamente todo el tiempo que se lleva el artista para su creación es parte de esta secuencia, pero no solo se queda aquí. Porque el tiempo se detiene cuando por fin se ha terminado y esta cerrado esperando, en el momento en que alguien lo mire comienza a revivir no el proceso, pero si el libro, ve su desarrollo y se interna en el, es parte del libro ahora, y este espectador da comienzo a una nueva forma del tiempo. Al introducirse en el libro se ha ubicado en un tiempo y espacio propios del objeto, en el que tanto la memoria y la percepción de este mismo le indiquen, y es aquí donde se da continuidad a ese tiempo y espacio que ocupan los libros. Es un libro que corre en el tiempo, que guarda momentos, y es observado en otro tiempo más.

En este caso y tomando en cuenta la opinión de M. Wilson, este libro objeto, como representación de la ciudad queda muy bien ubicado en la siguiente frase: *“Hay dos maneras de interpretar este espacio: un enfoque consiste en examinar la dicotomía entre interior y exterior, cubiertas y contenidos. El exterior es el espacio público, accesible a la vista de cualquiera; pero el interior es ya un área más íntima.”*<sup>2</sup> Por fuera

el libro nos muestra elementos de la ciudad los mismos que uno conoce a primera vista al caminar en ella, por dentro hay una introducción más íntima, más propia y de una interpretación subjetiva. Así se descubre mi libro, usted decide si lo conoce solo por fuera, o se arriesga a introducirse en él.

Con esta otra manera de ver el espacio de los libros, nos damos cuenta de que el espacio es un elemento indispensable. El otro tipo de espacio se refiere de nuevo al concepto de viaje.

*"Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria"*<sup>3</sup> son solo algunos rasgos formales en los libros de artista.

El espacio en el libro es fundamental, ya que cada página es un espacio donde suceden las cosas, "la página es un legítimo espacio artístico"<sup>1</sup> donde se da a conocer una idea independientemente de las demás, aquí es necesario mencionar que en los poemas que tanto habla Carrión o textos, se hacen en el momento de la lectura, y que ahí quedan, en la memoria.

#### **Notas**

1. Dibujo." Microsoft® Encarta® 2006

2."Collage." Microsoft® Encarta® 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.

**3. WILSON, Martha. La página como medio artístico Desde 1909 hasta la presente.**Catálogo de la. Exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas Pág. 7.

**4. TANNENBAUM, Bárbara. El medio es solo un aparte, pero una parte importantísima, del mensaje.** Catálogo de la exposición Libros de Artista en Madrid, 1982. Ministerio de cultura. Pág. 22-23

## **CONCLUSIONES.**

El libro a parte de su función como objeto de arte, sirve también como un elemento de registro. Ya que la representación de los lugares es una imagen pasada, debido a que algunos de estos lugares después de retratarlos fueron modificados.

La creación del libro como arte es una disciplina que brinda muchas posibilidades para abordar cualquier tema.

Por medio de las postales se puede mostrar este otro lado de la Ciudad de México, lo cotidiano, los rincones, cosa que las postales comunes no muestran.

El denominado libro-objeto-híbrido que por sus características es único, resultado de una producción heterogénea, espacio-temporal. La tridimensionalidad (escultura), el dibujo, la gráfica (hucograbado) y el collage, en el cual el discurso narrativo es el libro mismo que incluye tanto texto como imágenes. Su apariencia exterior (edificio) lo define más que nada como objeto antes que como libro. El cual además de su función de comunicación tiene en su beneficio y enriquecimiento plástico una manifestación escultórica y dibujística.

A lo largo del desarrollo del libro tanto en la investigación como en la práctica se va dando una observación y revalorización del espacio que se habita; hay una transformación o modificación en la percepción.

Me parece necesaria la revalorización del espacio urbano, ya sea como un espacio habitable, o multifuncional. Con "fealdad", entiéndase a un todo en general, al mirar hacia una zona de las periferias de la ciudad lo que vemos son los grandes cerros que se han saturado de casas-habitación.

El libro (de viaje) alternativo en la Ciudad de México comenzó justo en el momento en que se gestó la primera idea, hasta su culminación como proceso. Y continuará en el momento en que ya es un objeto de arte, frente a un espectador. Ya que el libro dependerá de la interpretación de terceras personas. El libro se va descubriendo mientras que el libro tradicional nos condiciona a la forma de su lectura para entenderlo. Este libro híbrido gráfico nos deja descubrirlo por donde uno quiera, dándonos primero la opción de observarlo, introducirnos en sus rincones, tocarlo, abrir cajones, paredes y puertas que semejan todas un edificio diferente, que al recorrerlo nos lleva a algunos rincones de la Ciudad de México. Los edificios contienen al paisaje urbano, al abrirlo entramos en la ciudad y sus escondrijos, de lo particular a lo general y otra vez a lo particular, del edificio al paisaje, y del paisaje a la vista aérea.



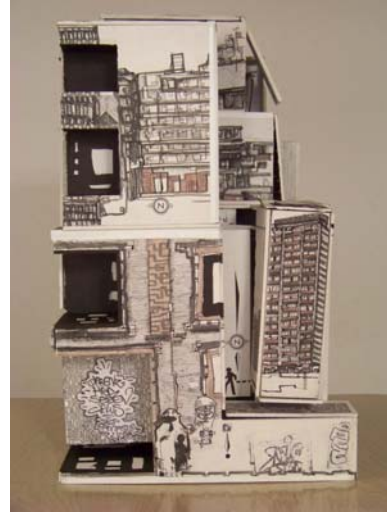
El quehacer del libro alternativo, ofrece las posibilidades mas extensas de trabajo que uno pueda imaginar; el concepto es flexible para el desarrollo del mismo, dependiendo del tema, las técnicas y los intereses propios para su desarrollo; en este caso el libro híbrido resulto una mezcla de técnicas, resultado de una comparación metafórica de la ciudad como un libro.

Intrínsecamente sus cualidades convergen en varios puntos que se justifican unas a otras; por tanto concluyo que el libro y la ciudad son dos conceptos que se trabajaron y que llegaron a un buen resultado; mostrando dentro del libro lo que me interesaba de la ciudad, la otra cara de la moneda. Lo que se puede ver como un viaje alternativo.

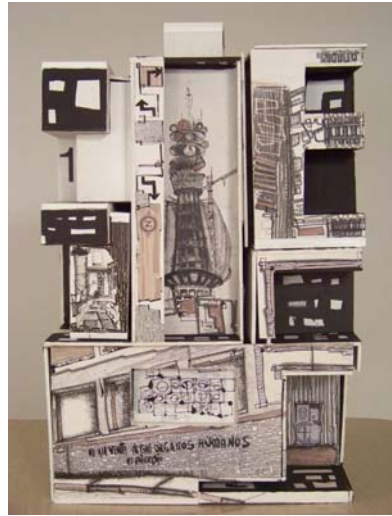
**Libro (de viaje) alternativo en la Ciudad de México.**



1



2



3



4

Libro terminado; vista de los cuatro lados.



Vista del libro abierto.



## BIBLIOGRAFIA.

- Ávila, José Luis. *Índices de marginación a nivel localidad, 2000* José Luis Ávila, Carlos Fuentes y Rodolfo Tuiran; colaboradores Minerva Prado y Luis Felipe Ramos; mapas Enrique López y Jesús Zamora. México: Consejo Nacional de Población, 2002
- Béguin, André. *EL grabado. Historia de un arte*. SKIRA CARROGGIO EDICIONES. España, 1999, 283 p.
- Blemeo, José Joaquín. *Cuando todas las chamacas se pusieron medias de nylon (y otras crónicas)*. \_Joan Boldó, Climent Editores enjambre. 1ra ed. Enero de 1988. México.
- Bosch, Eulalia. *El placer de mirar, el museo del visitante*. Ed. Actar. Barcelona, abril de 1998.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Millenium. Las 100 joyas del milenio. Trad. Aurora Bernárdez. 119 pp.
- Carrillo A., Rafael. *Posada y el grabado mexicano: Desde el famoso grabador de temas populares hasta los artistas contemporáneos* / Rafael carrillo a. México, d.f.: Panorama, 1991. 130 p                      Posada, José Guadalupe, 1852-1913
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. El archivero 1988. México, Revolución Plural. Libros de artista.
- Coleman, Catherine. *El libro de artista en España*. 1982. Madrid Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas.
- El grabado contemporáneo, 1922-1950*. México: Ediciones mexicanas, 1951. 79 p. Enciclopedia mexicana de arte, Tomo 12.
- El Libro de artista*. Ed. De Arte dos gráfico. Bogotá, Colombia. 9ª Feria Internacional del libro, 1994.
- Estética del des(h)echo. XXX Coloquio internacional de Historia Arte*. IIE. UNAM. México D.F, 2007.

- Esteve, Botey, Francisco. 1884-1955 .*Historia del grabado*.
- Fenollosa, Ernest Pound Ezra. *Los caracteres de la escritura china como medio poético*. Introducción y versión de salvador Elizondo. Molinos de viento 1. UAM, 1980. 1ª Edición.
- Gallion, Arthur B. *Urbanismo. Diseño, estructura y fisonomía*. Compañía editorial Continental, S.A. de C.V. México. Título Original The Urban Pattern. Traducido por: Arq. Mario Schjetnan Dantan, Segunda edición en español de la cuarta en inglés. 1987.
- García, Pelayo Ramón. *Larousse. Diccionario Usual*. 1990,
- Hijar, Serrano, Alberto. *Fuentes, coaliciones y talleres*. Grupos visuales en México en el siglo XIX. FONCA; CNCA; INBA; CENIDIAP. Compilador Alberto Hijar Serrano.
- Hoffberg, Judith, A. *Libros de artistas mexicanos en artworks*.
- Kartofel, Graciela. *Ediciones de y en artes visuales, lo formal y lo alternativo*. 1992. UNAM.
- Koolhaas, Rem. *Conversaciones con estudiantes*. Ed. Gustavo Gili. S.A. ¿Volar con la bala o cuándo empezó el futuro? Sanford Kwinter.
- Krieger, Peter. *Celebraciones visuales de la ciudad en su estadio de auto-disolución*. XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estéticas del des(h)echo.
- Leyva, Ulises. Noticias del día. “*Seis pasos hacia la realidad de Melanie Smith y Rafael Ortega*.”
- López, Chuhurra, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Ed. Labor. S.A. Nueva colección Labor.
- Manzano, Águila, Daniel. *Introducción a los libros de artista*. “*Libro de artista y “Libro-objeto”*”
- Manzano, Águila, Daniel. *Tomado de “El libro alternativo. Exposición en el MAC”*. Miércoles 4 de junio de 1997. Xochimilco.

- Melot, Michel. *El Grabado: historia de un arte*. Vers. Española de Francisco A. Pastor Llorian. Barcelona. Carroggio: Skira, 1999. 282 pág. Traducción de: Prints history of an art. Madrid: Labor, 1997, 356 pág.
- Miranda, Leticia. *Ediciones y alternativas. Sobre el origen de las publicaciones de artista*. ENAP, México, D.F., marzo de 1984.
- Morriña, Rodríguez, Oscar. *Fundamentos de la forma*. Ed. Pueblo y educación. Ministerio de Educación, 1989. Ciudad de la Habana.
- Munari, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- Olea, Oscar. Política, ideología y estética urbana. *La Ciudad Concepto y obra*. (VI Coloquio de Historia del Arte). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987.
- Renan, Raúl. *Los otros libros*. Distintas opciones en el trabajo editorial. UNAM, México, 1988, 1a. Edición. Colección, Biblioteca del editor. 1ª. Edición.
- Romero, Laura. "El libro, tema central de inspiración en la muestra Umbral del objetuario. Gaceta UNAM. La Gaceta en la cultura. 13 de junio de 1996.
- Rosenkranz. *Estética de lo feo*.
- Rosental, Anne. *Libros únicos. Libros de artista*.
- Rueda, María de los Ángeles. *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires Argentina. Asunto impresos ediciones, 2003.
- Salazar, Delia. *Imágenes de los inmigrantes en la ciudad de México, 1753-1910*. México: Plaza y Valdes, 2002, 250 pág. Historia. CONACULTA: INAH
- Sánchez, Vázquez Adolfo. *La pintura como lenguaje*.
- Tanizaqui, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Trad. Julia Escobar. Ed. Ciruela. S.A. Madrid, 1994.

-Theda, Acha. *ABCDF: diccionario grafico de la Ciudad de México*. México: Fundación Televisa, 2001

-Trujillo, Jorge A. y Juan Quintar, compiladores. *Pobres, marginados y peligrosos*. Tepatitlan de Morelos, Jal. : Universidad de Guadalajara; Patagonia, Argentina: Universidad Nacional del Comahue, 2003 258 p.

-Wilson, Martha. *La página como espacio visual. La Ciudad concepto y obra*. (VI Coloquio de Historia del Arte). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987.

- Yanes, Rizo Pablo E., *Pobreza, desigualdad y marginación en la Ciudad de México* coordinadores, Alejandro López Mercado México, D.F.: Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Desarrollo Social, [2003] 180 p. Consejo de Desarrollo Social del Distrito Federal.