



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Antes y después del cimiento”:
espacios inconclusos vistos desde un libro alternativo

TESIS

Que para obtener el Título de: Licenciado en Artes Visuales

Presenta
González Naranjo Juan José

Director de Tesis: Dr. En BB.AA. José Daniel Manzano Aguila
Asesor de Producción: Pintor/Grabador Pedro Ascencio Mateos

México D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Yo Juan Naranjo quiero dar gracias primero que nada a mi familia que está integrada por: la señora María de Jesús Hernández, a mi madre Eustolia (a quien le debo muchas cosas, ah!! y gracias por su paciencia), a Juan Marcos y a la Mon, a la Marce, a la Malena, a los de la Paz (Miguelón, Olga, Daniel y Ernesto), a Paquito, Julio y al buen rubio!!!...

A los Maestros; Daniel Manzano Águila, Pedro Ascencio Mateos, Eduardo Ortiz Vera, Víctor Hernández, Alejandro Pérez Cruz, Giovanni Mendoza, Fanuvy Nuñez y Mónica Cruz.

A la gente del taller “José Guadalupe Posada” como son; pavo, res, la mati, la fris, Abi, Alejandra, al Robert, Brenda, Noel, Carmen y Evelin; al Sergio, a la Anita, a la Verox y el Mario, a Daniel Nivón y Rubén, Xochitl y Yuriko, Betty.

A los demás compadritos entre ellos el mismísimo Maik, a la Chagua-bonga, a la Ilse, al Toy, al Deivid, a memelas, al chupin, congo, a Valdivia 1, a los que formaron parte del seminario; Luisa, Susana, el Toño, Diana y la Pili.

Gracias a la demás gente que estuvo presente durante la carrera.



INTRODUCCION

CAPITULO 1:

“LAS CONSTRUCCIONES/RUINAS”

1.1 DEFINICIÓN DE CONSTRUCCION.....	1
1.2 GIOVANNI BATISTA PIRANESI- GRABADOR.....	2
1.3 BERND e HILDA BECKER FOTÓGRAFAS.....	7
1.4 EL DIBUJO Y EL GRABADO COMO MEDIO PARA REGISTRAR LA IDEA.....	8
1.5 CONCLUSIONES DEL PRIMER CAPÍTULO.....	11

CAPITULO 2:

“LOS OTROS LIBROS”

2.1 LA ESCRITURA.....	13
2.2 UN LIBRO ALTERNATIVO.....	15
2.2.1 EL TIEMPO.....	16
2.2.2 EL ESPACIO.....	16
2.3 CLASIFICACION DE LOS LIBROS ALTERNATIVOS.....	18
2.4 LAS VENTAJAS DE UN LIBRO ALTERNATIVO.....	21
2.5 LOS LIBROS ALTERNATIVOS EN MÉXICO.....	24
2.6 SEMINARIO DEL LIBRO ALTERNATIVO.....	26
2.7 CONCLUSIONES DEL SEGUNDO CAPITULO.....	27

CAPITULO 3

“EL COLADO PARA LA ELABORACIÓN DE UN LIBRO ALTERNATIVO”

3.1 LOS MOTIVOS.....	28
3.2 EL DIBUJO, LA XILOGRAFIA/LA PLANCHA PERDIDA.....	29
3.3 LAS PRIMERAS MUESTRAS.....	31
3.4 LOS SOPORTES DE IMPRESIÓN Y DE DIBUJO.....	33
3.4.1 EL DIBUJO, LA TALLA Y LA IMPRESION.....	35
3.4.2 EL PROCESO DE LAS ACUARELAS.....	40
3.5 PRESENTACION DE LAS ESTAMPAS Y LAS ACUARELAS.....	44
3.6 ELABORACION DE LAS MAQUETAS.....	48
3.7 EL ARMADO DEL LIBRO.....	54
3.7.1 EL MONTADO DE IMÁGENES PARA LA INTEGRACION DEL LIBRO.....	56
3.7.2 LA PRESENTACION DEL LIBRO.....	59
3.8 CONCLUSIONES FINALES.....	62

BIBLIOGRAFIA.....	65
-------------------	----



INTRODUCCION.

A través del seminario de libro alternativo impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas por el profesor Daniel Manzano el seguimiento que se dará a la elaboración del libro alternativo se podría clasificar de la siguiente manera:

- En un primer capítulo, abordar la idea acompañada de una reseña histórica, es decir el proceso de la investigación en cuanto a teoría se refiere, en éste caso la idea en desarrollo son construcciones de casas viejas, ruinas, obra negra, estructuras, fachadas.
- Dentro del segundo capítulo, se aborda la manera de desarrollar un libro alternativo con la idea principal arriba mencionada, mostrando un análisis de los mismos libros, en que se dividen, la estructura que los componen su aparición, la forma de presentarlos.
- En base a los dos puntos anteriores, entonces se aplicará un tiempo y espacio determinados para el desarrollo de mi propuesta; un libro integrado por una serie de estampas xilográficas y de acuarelas presentadas en un libro-alternativo.

Con la siguiente reseña se pretende dejar en claro lo que se trata de mostrar en las estampas y acuarelas que se harán en el proceso para la solución del libro:

En la época en la que Winckelman estuvo en Roma, los viajeros se dejaban arrobar por la melancolía de un pasado en ruinas. La ruina no era sólo un resto arquitectónico abandonado que se caía y que estaba abocado a la destrucción, sino un símbolo a venerar que daba sentido a la propia contemporaneidad.

Aquellos viajeros encontraron un lugar para la emoción. Y se creó por una parte, una imagen magnificada de estos restos a través de la Veduta o vista topográfica y de la óptica visionaria del Capriccio, como de hecho así hizo Piranesi, y por otra, modelaron un discurso ideológico sobre el que construir las bases del presente.

Las ruinas persisten, y se transforman en monumentos de culto turístico, de foto a pie de muro, construcciones ruidosas por su aspecto consolidado, congeladas en el momento en el que se decidió intervenir.



Crear un culto al monumento, se liga al Interés por conservar, una cierta ansia y al miedo a perder el pasado más inmediato, por lo que sus residuos se consolidan y monumentalizan, el pasado se cristaliza en las huellas del presente. La ruina ya no envejece, la mantenemos intemporal desde la última consolidación, ya no le afecta el viento ni la lluvia, la protegemos del deterioro futuro.

Es el espacio de abandono reciente en el que quedan impúdicas huellas y rastros del habitar privado en la parcelación por colores y pisos que muestra aún el muro de la casa contigua. Pero lo que más nos altera es saber que en pocos días ese espacio estará ocupado por una nueva construcción, que la visión de la ruina será tan efímera como la propia ruina.

Las ruinas en arquitectura son los procesos que presentan mayor dificultad para su lectura y comprensión, porque se nos presentan irreconocibles por efecto del tiempo y de la acción humana, es decir, que de su propia realidad, no podrían extraerse las leyes para su conservación. Como problema urbano son consideradas muchas veces como, “espacios vacantes” o “terrenos sin uso”. “Ruina será, pues, todo lo que da testimonio de la historia del hombre, pero con un aspecto bastante diferente y hasta irreconocible respecto al que tuvo primitivamente”.

La ruina sólo será considerada como tal , en la conciencia colectiva, cuando ésta haya perdido ese carácter indisoluble con lo que es el ambiente paisajístico que le rodea en su nueva realidad, mientras que la misma ruina, podrá ser considerada monumento,, e importante para la colectividad, siempre que permanezca en su propia espacialidad y no, en espacios vacíos y abstractos que muchas veces se pretende imponerle a los monumentos, sean ruinas o no.



CAPITULO 1:
“LAS CONSTRUCCIONES/RUINAS”
1.1 DEFINICIÓN DE CONSTRUCCION
1.2 GIOVANNI BATISTA PIRANESI- GRABADOR
1.3 BERND e HILDA BECKER- FOTÓGRAFAS
1.4 EL DIBUJO Y EL GRABADO COMO MEDIO
PARA REGISTRAR LA IDEA
1.5 CONCLUSIONES DEL PRIMER CAPITULO



1.1 DEFINICION DE CONSTRUCCION.

Una construcción se establece en cierto modo al centro del mundo, y se presta al doble simbolismo del retorno al centro y del paso de la tierra al cielo, un símbolo de éste orden sirve de soporte a la masonería: nacida efectivamente entre gremios y cofradías de constructores medievales, de ellos ha conservado el vocabulario y emblemas (compás, escuadra, plomada, mazo, llana).¹

La construcción es una técnica y un arte, pues precisa intuición y sentido común, dominio de tecnologías que en cada momento están al alcance del hombre. Desde los tiempos más remotos, el hombre ha ido incrementando sus conocimientos en el arte de construir. La continua observación del medio natural unos mayores y mejores conocimientos sobre el comportamiento de la materia, un continuo avance en la calidad de los instrumentos de trabajo, va abriendo nuevos caminos y posibilidades.²

Con el concepto de construcción y de ruina se enuncia un calificativo que compete a todo lo que sea considerado simultáneamente el ángulo de la historia y de la conservación, es decir a la ruina no sólo se refiere a su consistencia en el presente, sino a su pasado por lo cual refiere

a una construcción que obtuvo un valor único y a un futuro del cual debe ser asegurado en sentido de supervivencia, por ello sólo podrán considerarse ruinas aquellas cosas que den testimonio de un tiempo humano, incluso aunque no se relacionen a una forma perdida y recibida de la obra. La imagen de la ruina es lo que queda después del objeto, es

decir, significación, consolidación de una estructura: "la representación de la ausencia". Entenderemos de esta forma a la ruina dentro de sus valores como "el espacio no presencial del patrimonio histórico, es decir, podemos sentirlo pero no podemos ordenarlo.



Gian Battista Piranesi, Carceri d'invenzione, Grabado en metal, 1761

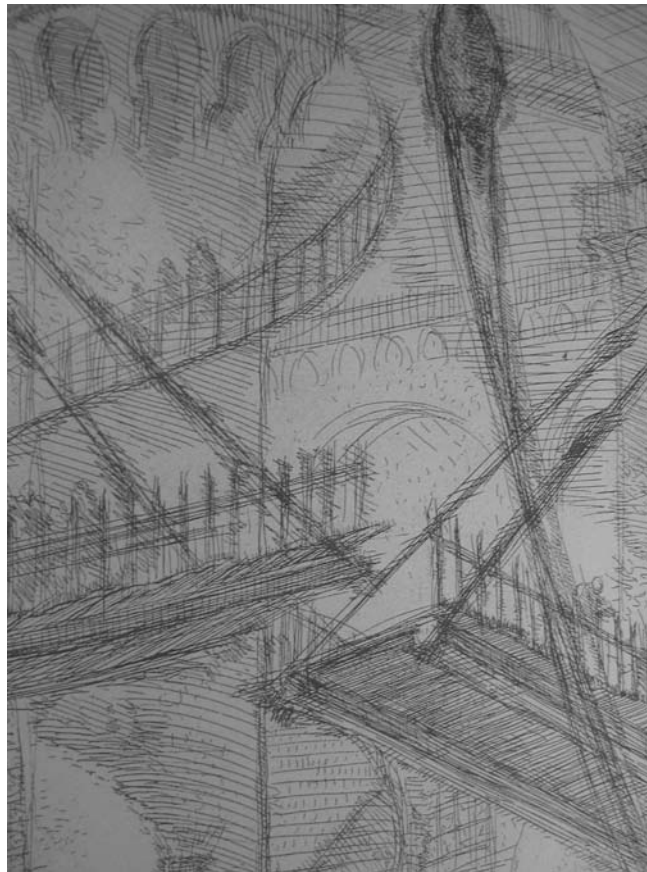
¹ CHEVALIER, Jean, "Diccionario de los símbolos", ed. Herder, Barcelona, 1986.

² FRACTUOSO, Mañá, "Cimentaciones Superficiales" ed. Blume, Barcelona, 1978.

1.2 GIOVANNI BATISTA PIRANESI-GRABADOR

A través de la obra gráfica de Giovanni Battista Piranesi se puede conocer la poética y el discurso particular de este artista y teórico, pero también sus diseños transmiten una lectura muy difundida de los monumentos romanos en el siglo XVIII, en la que se combinan consideraciones matemáticas y científicas propias del Renacimiento, con una presentación de los edificios en toda su magnificencia y sublimidad, es decir, la percepción romántica de la Antigüedad. Ello dará pie a rebasar los márgenes de una lectura propiamente formal, para reflexionar sobre el trasfondo de la imagen, implicada de lleno en las controversias artísticas y arquitectónicas de su tiempo. En principio, parece que sólo bastaría con intuir las diferentes fórmulas estéticas de las que se vale Piranesi, puesto que la mera experiencia estética, la pura admiración sensorial, ya es suficiente para encandilar al espectador. Este aspecto ha sido el más valorado por la historiografía artística, ya que pese a no tener seguidores directos, Piranesi por su técnica gráfica y su

concepción espacial, se adelanta a su tiempo. Sin embargo, obtendremos una visión más rica y completa conociendo la trama en la que se movía el artista. Plantear esta dualidad no es un problema actual, sino que Piranesi era muy consciente de ella.⁴



Gian Batista Piranesi, Carceri d'invenzione, Grabado en metal, 1761

Parece ser que existe un denominador común dentro del complejo trasfondo de las arquitecturas de Piranesi, y es el hecho de que no sólo se trataba de vistas, más o menos grandiosas o pintorescas de la arquitectura romana, de su magnificencia, sino también del poder evocador y simbólico que sin duda tenían las ruinas, enfatizado por un nuevo orden compositivo. Para lograrlo no utilizó los elementos habituales de la geometría o simetría, tampoco se atuvo a las normas descritas en los tratados, ni tampoco le interesaba medir los restos de la Antigüedad. Le interesó representar “el drama” de la construcción, la trágica pérdida de un pasado grandioso; un pasado eminentemente romano del que exaltó su característica

³ BENJAMIN, Walter, “La noción de despertar”, Madrid, Alfaguara, 1988.

⁴ FICACCI, Luigi, “Giovanni Battista Piranesi”, catálogo completo delle acqueforti, *TASCHEN, 2001.

fundamental, las dimensiones (aunque también de la arquitectura etrusca y de la egipcia, antecesoras directas de aquella). Piranesi trazó una innovadora historia de la arquitectura romana, que no debía nada a la cultura griega, sino que procedía de otra tradición diferente, la herencia etrusca y de los pueblos itálicos. Por este motivo, Piranesi exaltaré en sus grabados los sistemas arquitectónicos abovedados y de arquerías, heredados por el Imperio Romano directamente de los etruscos. Al igual que los romanos emplearon con gran libertad en sus edificios los órdenes arquitectónicos griegos, Piranesi selecciona, compone y magnifica con notable libertad los elementos del pasado que a él más le interesan para corroborar su discurso teórico sobre el verdadero origen de la arquitectura romana.

...”el dibujo no está sobre el papel sino completamente en mi cabeza, y tú verás esto sobre la plancha de cobre”. Del mismo modo, a aquellos que se asombraban del carácter poco acabado de sus dibujos, él respondía: “si mi dibujo estuviera acabado, mi plancha no sería más que una copia, por el contrario, cuando yo creo los efectos sobre la plancha de cobre, yo hago de esto un original”.⁵

Piranesi revela su preocupación, consciente del giro que experimentó el desarrollo de la Arqueología, por las antigüedades: “viendo los restos

de las antiguas construcciones romanas, esparcidas en gran parte por campos y otros lugares cultivados, disminuyen estos día a día por la injuria del tiempo o por la avaricia de sus poseedores, que con bárbara licencia hacen uso de los restos para la construcción de edificios modernos; yo he decidido conservarlos por medio de las estampas”.⁶

Piranesi utilizó un lenguaje claro, violento, apasionado y profundo, para ello recurre al procedimiento exacto y preciso que le permite esa libertad de acción. Con sabia agresividad, conoció todos sus secretos técnicos, las posibilidades del barniz y los efectos del mordiente (ácido), utilizando la técnica de reservas consistente en exponer la plancha al ácido varias veces (según el número de tonos, igual de mordidas), técnica muy poco utilizada anteriormente.

Las vedute⁷ de la Roma antigua de Piranesi, tanto como las de la ciudad contemporánea (Vedute di Roma) publicadas a partir de 1748, traslucen al dibujante de escenografías cuyas planchas juveniles más célebres, las Carceri d'Invenzione, sacadas primero en 1745 y retocadas en 1760-71, sus fantasmagorías románticas derivadas de una serie de óperas barrocas; las Carceri y las Vedute, con sus perspectivas oblicuas que añaden una nueva dimensión de dramatismo y de expansión espacial.



⁵ Catálogo de la Exposición “Piranesi, una visión del artista a través de la colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”.

⁶ FICACCI, Luigi, “Giovanni Batista Piranesi”, catálogo completo delle acqueforti, *TASCHEN, 2001.

⁷ Se entiende por Vedute a cierto tipo de representación urbana, en el fluir del quehacer diario

Así en las vedute, Piranesi unía dos tradiciones que parecen totalmente incompatibles: las del Barroco y las de las interpretaciones topográficas del “paisaje arquitectónico”. El caso de Piranesi, sin embargo, no era ni mucho menos el único, ya que, en el curso del s. XVIII, las ideas y concepciones del escenógrafo invadieron numerosos sectores de las otras artes.

Los monumentos y las ruinas han sido vistos y grabados por Piranesi con un respeto que devuelve alma a las cosas muertas. Son una evocación, no sólo las resucita, las engrandece, la visión de Piranesi es fundamentalmente barroca, es decir, Piranesi es el hombre de viva expresión pasional que ve la obra de arte, primero y principalmente, como un valor espacial.⁸

En las ruinas de las antiguas construcciones de Roma la circunstancia de su desmoronamiento facilita su ordenación dentro del paisaje que las rodea. Piranesi nos las muestra como ahogadas por la vegetación, pobladas de fantasmagoría y, al mismo tiempo, bañadas por el aire y la luz.



Gian Battista Piranesi, Carceri d'invenzione, Grabado en metal, 1761

Las formas antiguas no son para Piranesi meros testimonios de otro tiempo, sino que su conocimiento sirve de referencia para intervenir en el presente. Este “nuevo mal” como lo llamaba la Academia

Francesa no era más que otra cosa, este nuevo mal era la nueva visión romántica.⁹

⁸ PENNI, Nicholas, “Piranesi”, London, Orezco, Books.

⁹ CLARK, Kenneth Mckenzie, “La rebelión Romántica: el arte romántico frente al clásico”, 1990.

Piranesi comparte su concepción relativista de la historia y de la Antigüedad, que le lleva a reflexionar sobre el pasado desde las formas, unas formas que él ve reducidas al fragmento y que son el resorte que lleva al grabador a desbocar su imaginación; esto es, partir de lo concreto real para desembocar en un todo grandioso y liberado, es decir, la transición de lo objetivo a lo subjetivo.¹⁰

La labor de Piranesi es más la de un teórico que la de un técnico. Es decir, para Piranesi la arquitectura no es el arte de la construcción, no consiste en edificar bien, operación que puede ejecutar un maestro de obras, sino que la concibe como una disciplina en la que deben primar las cualidades intelectuales (una postura que arranca del pleno Renacimiento, con Rafael). La posición del arquitecto no está a pie de obra, sino

que su campo de intervención está en las reflexiones teóricas, en las ideas.

Por estos años Edmund Burke se cuestiona el porqué del placer y deleite que nos producen ciertas cosas “negativas” como el terror, lo absoluto, la inmensidad, la oscuridad, lo ilimitado, etc. Es aquel “asombro agradable” o la “deleitosa inquietud y



Gian Battista Piranesi, Carceri d'invenzione, Grabado en metal, 1761



¹⁰ WITTKOWER, Rudolf, "Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750", manuales arte cátedra, Madrid, 1989.

espanto” de las que nos hablaba, años atrás, Addison. Burke por su parte, sostiene que la sublimidad artística se origina en el dominio de la ficción, el espectáculo o la representación, sinónimos de una misma idea que participa de una característica común: la distancia estética, condición imprescindible para que aquellas manifestaciones negativas se vuelvan positivas, es decir, que susciten una emoción o placer estético. A este respecto afirma: “El asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado: los efectos inferiores son la admiración, la reverencia y el respeto.” Una impresión y efectos emocionales que invaden el ánimo del sujeto siempre y cuando no peligre su “conservación”, es decir, no sea un peligro que afecte directamente a su supervivencia.

“No cabe duda de que el vedutismo, tomado como fenómeno de dibujo en sí mismo, ha nacido y se ha desarrollado con finalidades eminentemente documentales y representativas cuando, faltando aún los instrumentos mecánicos que caracterizan el mundo actual, se sentía sin embargo un fuerte deseo de difundir el conocimien-

to de los monumentos más insignes del mundo civil, o se presentaba la oportunidad de conservar el recuerdo visual de las arquitecturas observadas y gozadas en determinadas ocasiones por quién tenía la posibilidad de viajar”.¹¹



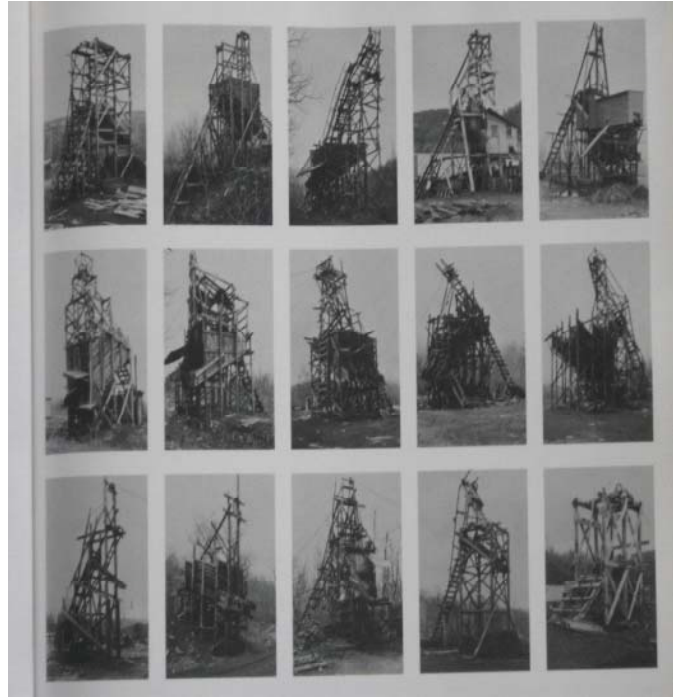
Gian Battista Piranesi, Carceri d'invenzione, Grabado en metal, 1761



¹¹ GIOVANNONI, Gustavo, “La restauración monumental”, serie museos y monumentos XIV, París.

1.3 BERNARD E HILDA BECKER- FOTOGRAFAS

Bernd e Hilda Becker escogen como motivo de su obra la arquitectura industrial del último siglo, tanques de agua, fachadas de fábricas. Al igual que Charles Sheeler (Fotógrafo norteamericana) aborda el objeto industrial se interesa por los volúmenes de la planta las formas de los artistas modernos que desde 1915 se veían influenciadas por la corriente futurista, artistas como Lázsló Moholy-Nagi, Edward Weston, Man Ray y Marcel Duchamp, entre otros se inspiraron en motivos industriales. Seguros del efecto revolucionario y de las posibilidades de renovación social de la tecnología, estos artistas, abordaban las imponentes estructuras metálicas de las construcciones con confianza. Pronto estas enormes estructuras de los pozos de agua, fachadas de fábricas, todo aquello que concierne a una estructura pesada, queda olvidada por la aparición de materiales más ligeros, y donde la fábrica o las construcciones de las fachadas quedan olvidadas y hacen que se convierta para pocos en objetos para fines estéticos.



“Es entonces que existe un gusto por lo feo, por lo grotesco, por lo raro, por lo tosco, pero se entiende que es parte de las formas de apreciar las cosas, pertenece sí, a otra estética, la estética de lo no bello, de lo bruto, lo áspero, lo ruidoso, lo sucio, lo deforme”...¹²



¹² ROSENKRANZ, Karl, “Estética de lo feo”, 1976.

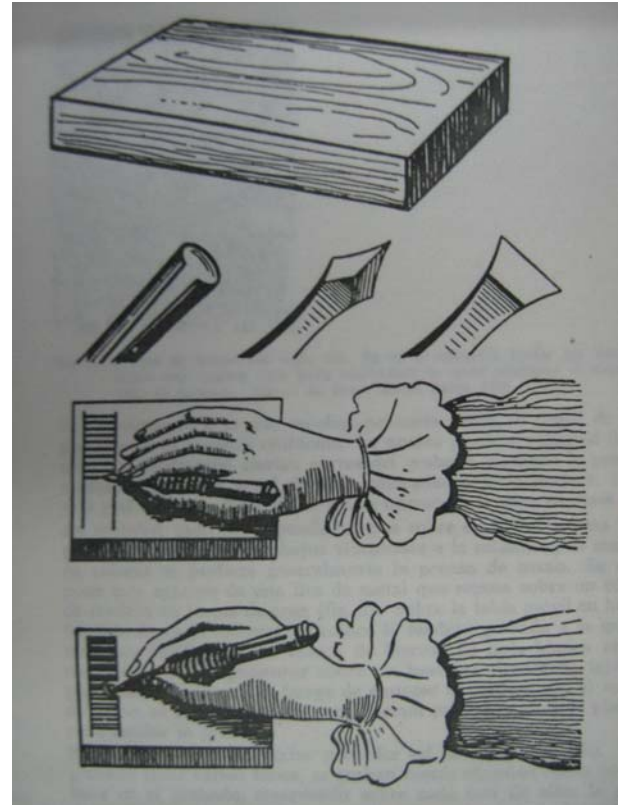
1.4 EL DIBUJO Y EL GRABADO COMO MEDIO PARA REGISTRAR LA IDEA.

Los dibujos marcan el camino hacia el color y ayudan al artista a clasificar sus sensaciones en color y de igual forma para poder pintar, es necesario estar satisfecho de los dibujos y no se trata de un dibujo coloreado, se trata de localizar el color y expresar sus modificaciones en función de la luz y la sombra.

El grabado posee una elaboración; desde el concepto y dibujos previos, la ejecución de la plancha y su posterior estampación. El artista que graba es quien debe efectuar la estampación. Ó, cuando menos, vigilar el proceso con el mismo cuidado que pasó en la ejecución de la plancha.

Técnicas de grabado: aquellas que se realizan en planchas grabadas con incisiones y cuya estampación de origen como la xilografía, calcografía directa: buril, punta seca y manera negra.

Calcografía indirecta: aguafuerte, barniz blando y aguainta.



Esquema del grabado en madera:

Grabados	Xilografía	Xilografía	Linóleo
Plancha-matriz trabajada por medio de incisiones	Plancha de madera grabada por medio de gubias-cuchillas	A fibra o al hilo. Xilografía a contrafibra/contrahilo	Chapas de madera Tableros artificiales



Ahora bien las acuarelas nos ayudan a comprender la pintura, porque la transparencia del campo de la acuarela proporciona aquí las mejores posibilidades cabe también destacar dentro del campo del grabado. La línea o el dibujo sólo sirven para unir los colores, para precisar sus límites. “Se puede decir a fin de cuentas que la línea es una abstracción en la pintura; no existe, se encuentra entre los colores como la naturaleza entre los cuerpos”.¹³

La acuarela se fundamenta en la irradiación de la luz y en el destello y fluidez de unos colores de variaciones y sugerencias infinitas, para la acuarela, el papel no es solamente material receptor sino sustancia constitutiva y matriz irradiadora.

Con el uso sistemático del claroscuro que se ve como un recurso académico para la resolución de un dibujo, y hacer un uso de contrastes fuertes de color para otra solución, ya que el color es un medio más inmediato para causar la sensación más directa. En cuanto a la gráfica se refiere (xilografía) se demuestra la transparencia de los campos de color

el desbaste de la madera nos va mostrando desde el primer color impreso hasta el último acento que se desea dejar; es decir también sigue el mismo principio de la acuarela, que erróneamente se liga simplemente con la pintura.

Dando visiones a blanco y negro o a color, el dibujo es la matriz del arte.

Sus propios medios de re investigación y convirtiéndose en una tercera modalidad mayor e independiente, bien distinta y en lo sucesivo de importancia pareja a la pintura y escultura.

El dibujo no representa ya entonces solamente una etapa con vistas a otra meta, sino que es una obra en sí, independiente, aunque más tarde el artista recurra a él, y acabe utilizándolo, transformando o no, para una creación en curso.¹⁴

El dibujo se toma entonces como la base principal para el desarrollo de una obra, más sin embargo se deja de lado y se puede tomar más adelante, no valorando su nivel como proceso artístico. Por lo tanto no puede haber una división tal entre dibujo, pintura y escultura, puesto

¹³ PAYRO, Julio, “Los héroes del color y su tiempo”, Buenos Aires ed. Nova, 1963.

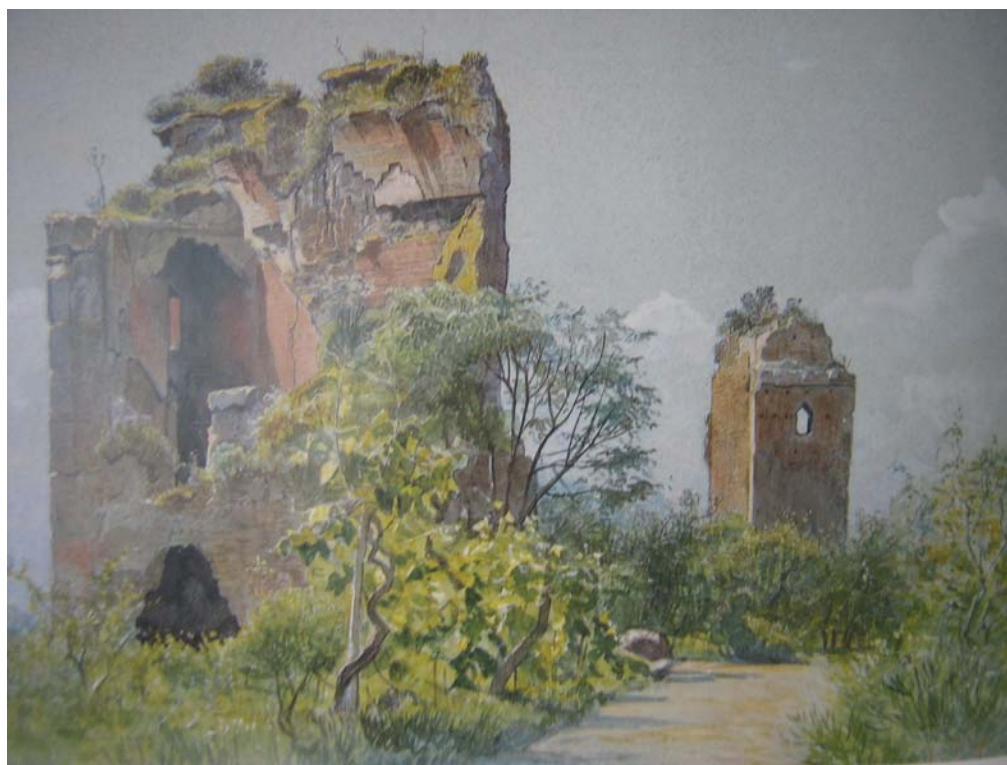
¹⁴ LEYMARIE, Jean, “Dibujo”, Barcelona, SKIRA, 1998, p. 200.



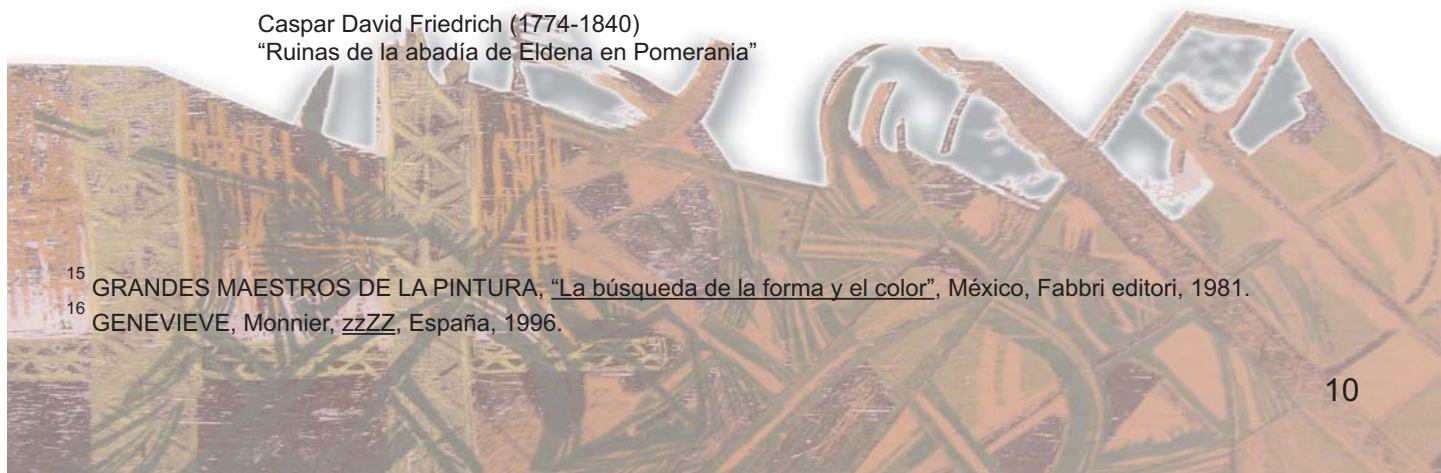
que son manifiestamente partes de una misma obra, el dibujo se convierte en parte integrante del dinamismo pictórico, es la estructura de la misma pintura y de la gráfica.¹⁵

La luz y la sombra son relaciones de color, el dibujo puro es una abstracción, la forma y el contorno de los objetos nos son dados por los contrastes y las oposiciones que resultan de sus coloraciones particulares, a medida que se pinta se está dibujando, cuanto más se armoniza el color, más se va precisando el dibujo. Al mero

acto de querer estar pintando se corrige con el dibujo, es decir, de primera intención manchar, sin un dibujo previo y se va precisando con dibujo, mancha y línea, es lo esencial para un dibujo presentado. El problema de toda creación artística, no importa lo que se represente, no importa que ideología se quiera interpretar, es el desarrollo de un lenguaje formal que llegue a la vez a los sentidos y a la conciencia. “En la obra de arte no hay vaguedad, ni pluralidad de aspectos y facetas. Crear una obra de arte es dar sentido, un solo sentido, a alguna realidad.”¹⁶



Caspar David Friedrich (1774-1840)
“Ruinas de la abadía de Eldena en Pomerania”



¹⁵ GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA, “La búsqueda de la forma y el color”, México, Fabbri editori, 1981.

¹⁶ GENEVIEVE, Monnier, zzzz, España, 1996.

1.5 CONCLUSIONES DEL PRIMER CAPITULO

Por medio del registro de fachadas, estructuras de casas, se pretende por medio de los dibujos y los grabados dar una interpretación de aquellos elementos que en gran medida no son tomados en cuenta en éste caso existe una distancia estética, entonces es que aquella manifestación negativa se convierta en positiva es decir, que susciten una emoción o cierto placer estético por las cosas brutas, envejecidas. Surge así un gusto por los restos de las antiguas construcciones, paredes descarapeladas, manchas de humedad, oxidaciones, tarimas enmohecidas esparcidas en gran parte de la ciudad de México que en su constante crecimiento disminuyen estos día a día por la injuria del tiempo o por la avaricia de sus poseedores, que con ignorancia hacen uso de los restos para la construcción de edificios modernos; aquí se ha decidido conservarlos por medio de las estampas.

Se liga el interés por conservar un pasado que, con cierta ansia es el temor de perderlo. El pasado se cristaliza en las huellas del presente. La ruina ya no envejece, la mantenemos intemporal desde la última consolidación, ya no le afecta el viento ni la lluvia, la protegemos del deterioro futuro.

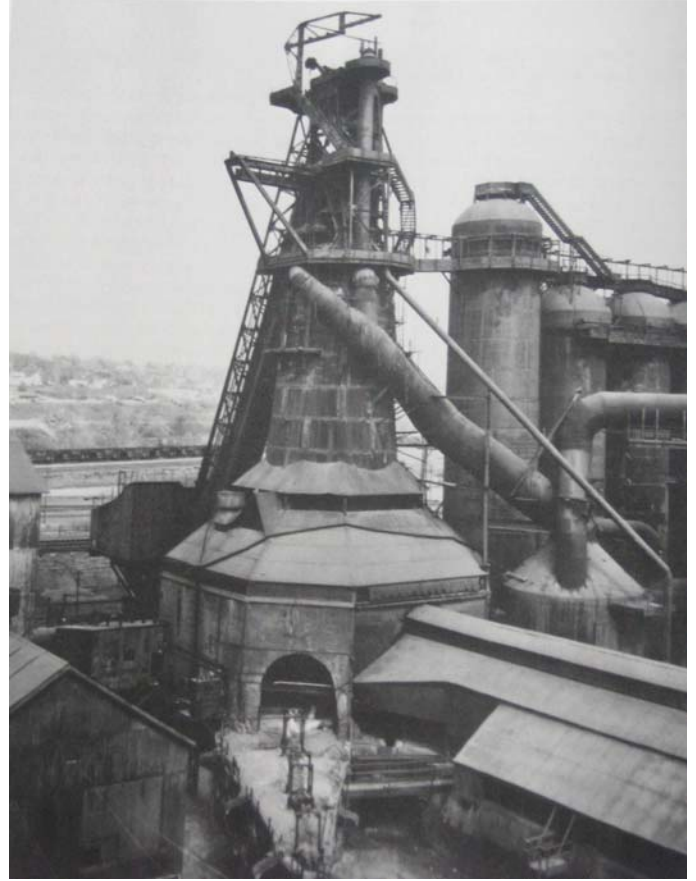
En cuestión de retomar la “Veduta”, tema interpretado por Piranesi como un estilo de ver la arquitectura, y el basarse también en las

fotógrafas Bernard e Hilda Becker, es por lo siguiente: a partir de Piranesi se basan también varios artistas de su época para retratar el estado atemporal de una construcción derrumbada, las ruinas olvidadas, por lo que surge un placer ya sea de dibujarlas o de grabarlas sobre una placa de metal y de darlas a conocer por medio de estampas, dar otra visión del mundo a aquella gente que no tenía la posibilidad de viajar, es entonces que siendo el grabado un medio de difusión de imágenes y de una técnica antigua (en el caso de Piranesi se habla del siglo XVI) se traslada la misma temática hasta pleno siglo XX, ya con la aparición de la fotografía un siglo anterior, Bernard e Hilda Becker, retoman el placer de los esqueletos de construcciones, fábricas de gran inmensidad inhabitadas, restos de edificaciones-viviendas caídas debido al paso de la segunda Guerra Mundial, vistos desde una lente (referente a los medios mecánicos) por lo que no solamente, no son comparaciones de diferentes formas de ver las construcciones, sino se trata también de una comparación de técnicas siendo el grabado en metal una de las técnicas más antiguas junto con la xilografía, y una de las técnicas nuevas surgidas en el s.XIX como es el caso de la fotografía.





Gian Battista Piranesi, Carcere d'Invenzione, Grabado en metal, 1761



En la interpretación de dibujos y de estampas, se trata de aplicar un sentido, un rumbo, una dirección, con la constante de dar sentido a una realidad, no importa lo que se quiera representar o lo que se quiera interpretar se trata de un lenguaje plástico que su cometido sea el de admirar “nuevas” formas, otra forma de observar la calle y sus componentes, de entender esas texturas, que tanto tiempo y otros elementos externos van dictando cada color, cada línea, cada mancha, cada sensación. Si entendemos el

concepto de Ruina en términos generales, y no, como parte del deterioro progresivo de la arquitectura, podemos entender que las cosas como ruinas las vivimos y al vivirlas las armamos, es decir, que la reconstrucción desde todo punto de vista opera desde la ruina. Se trata entonces de reinterpretar la ruina como algo que no es, pero que era o que es, pero no era. Es en las fisuras de las cosas y no en la complejidad de las cosas (lugares no resueltos- no elaborados o reelaborados) donde se puede ver despertar un objeto.



**CAPITULO 2:
“LOS OTROS LIBROS”
2.1 LA ESCRITURA
2.2 UN LIBRO ALTERNATIVO
2.2.1 EL TIEMPO
2.2.2 EL ESPACIO
2.3 CLASIFICACION DE LOS LIBROS
ALTERNATIVOS
2.4 LAS VENTAJAS DE UN LIBRO ALTERNATIVO
2.5 LOS LIBROS ALTERNATIVOS EN MÉXICO
2.6 SEMINARIO DEL LIBRO ALTERNATIVO
2.7 CONCLUSIONES DEL SEGUNDO CAPITULO**



2.1 LA ESCRITURA.

El desarrollo de un libro se da de acuerdo al tiempo en el que se encuentra, por decir el desarrollo de los jeroglíficos de los pergaminos egipcios, las tablillas cuneiformes de Babilonia, la transcripción de relatos y poemas chinos en rollos y láminas o la iluminación de manuscritos con los monjes europeos etc. la tecnología moderna del libro comienza con la invención de la prensa de imprenta, lo que permitía un mayor tiraje, actualmente una de las herramientas que se ha convertido en básica es la de la computadora en esta herramienta se desarrolla apuntes, gráficas, es decir la escritura, su procesamiento y la impresión se unen en un solo acto más facilitado. Ahora bien el libro existió originalmente como recipiente de un texto, pero el libro considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje, no sólo el literario e incluso cualquier otro sistema de signos como las formas de arcilla mencionadas en líneas anteriores. Los libros implican una doble dimensión, la del conocimiento y la reciprocidad, implican un diálogo entre el emisor y el receptor, el libro siempre es reciprocidad.

Los caracteres de hoy, diría que son más complejos por el desarrollo de sistemas más abstractos, me refiero a la eliminación de caracteres o la exageración de los mismos, lo que para unos se les facilita para otros es difícil comprender lo

que quiere decir, es el caso de los mensajes de celulares donde la mayoría de las vocales son desplazadas y sólo se leen las consonantes, y en las pintas de las calles donde la exaltación de una letra o la deformación de ésta creada de una tipografía subjetiva lleva a pensar en otras formas, formas que se adaptan y que se ven con gran normalidad. De igual modo con una ilustración donde imagen y texto tienen la misma importancia.¹⁷

Es un medio eficaz para el desarrollo de escritura y hasta de diseño, de este modo ésta sí posee un patrón a seguir, se restringe a ciertas reglas, mientras que la manipulación del estencil, mimeógrafo, los tipos de gráfica dan más visión de registro del artista, es una comparación que pondría de acuerdo a los medios actuales y los que se han venido trabajando a lo largo de los años. Con la idea de los no libros, libros alternativos, libros de artistas, etc., el objetivo es crear una nueva forma de leer los libros, no de derecha a izquierda, o como en el sistema oriental de izquierda a derecha, se trata de estar más en contacto con el mismo libro, que el conocimiento que se reciba no sea solamente óptico, sino que adopta también un conocimiento y una sensación táctil. Es decir dentro de la estructura del no libro el formato, la página, la tipografía, el diseño, son infinitamente imaginables.

¹⁷ GELB, Ignace J. (1987) "Historia de la escritura", Madrid.

El arte de hacer libros no reside en el libro mismo, sino en la figura o imagen que el artista ha establecido. La estructura varía tanto en forma como en contenido, algunos libros se van más por la tipografía otros se van más por la ilustración aunque se puede adoptar las dos maneras y que las dos conformen una nueva imagen, una imagen donde no se toma por separado el texto e ilustración. Los temas son variados, dependiendo de la percepción del artista, el texto puede existir, porque el artista se convierte en escritor.

Las formas visuales y físicas son componentes del nuevo libro, pertenecen a una estética que el mismo artista construye, desde apuntes, bocetos, impresiones, hasta la elaboración del mismo libro y su forma de resolverlo. El libro de artistas debe ser funcional, que el espectador lo manipule, juegue, y entienda la espacialidad y la temporalidad, significa que examine y eso debe tenerlo muy en cuenta el artista que debe tener una relación entre interior y exterior, portadas o cubiertas con contenidos, que lo exterior es la primera

impresión para el público y lo interior es más individual. Son componentes fundamentales del significado.

La estructura varía tanto en forma como en contenido, algunos libros se van más por la tipografía otros se van más por la ilustración aunque



Tola Clérigues Peris; Sin título

se puede adoptar las dos maneras y que las dos conformen una nueva imagen, una imagen donde no se toma por separado el texto e ilustración. Los temas son variados, dependiendo de la percepción del artista, el texto puede existir, porque el artista se convierte en autor de su propio libro...



2.2 UN LIBRO ALTERNATIVO.

Con la idea de los no libros, libros alternativos, libros de artistas, etc., el objetivo es crear una nueva forma de leer los libros, no de derecha a izquierda, o como en el sistema oriental de izquierda a derecha, se trata de estar más en contacto con el mismo libro, que el conocimiento que se reciba no sea solamente óptico, sino que adopta también un conocimiento y una sensación táctil. Es decir dentro de la estructura del no libro el formato, la página, la tipografía, el diseño, son infinitamente imaginables. El arte de hacer libros no reside en el libro mismo, sino en la figura o imagen que el artista ha establecido.

Libro de artista un centro de las aspiraciones convergentes de los creadores que a comienzos de siglo reivindicaban una responsabilidad intelectual y social: futuristas,

constructivistas, dadaístas y surrealistas. Todos se habían encontrado ya en torno a una idea común: colocar la palabra escrita al servicio de la práctica artística inventando nuevas formas del libro y nuevas experiencias tipográficas.

El libro de artista está, en su totalidad, concebido por un artista que concreta sus ideas y dirige su ejecución.

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. En un libro de artista este es-

cribe o escoge los textos, produce las imágenes y se ocupa del diseño, su función de creador encuentra un desarrollo pleno. Desde el inicio el artista escoge los diferentes medios en función



Seminario de libro alternativo



de sus combinaciones y de las relaciones que quiere establecer y poner en evidencia. Muchas veces este artista pertenece a un nuevo tipo de creadores que ya no son solamente pintores o escultores sino que recurren a materiales inéditos y diversos, y que transforma el libro en un verdadero espacio alternativo, en una pieza excepcional de sus propuestas visuales.¹⁸

2.2.1 EL TIEMPO.

Se concibe como una sucesión de instantes que se representan como una línea hacia al infinito y que se percibe como una secuencia de acciones pasadas que continuamente se incrementa y que no terminan. “El pasado como tal no es nunca accesible a la mente. Los preceptos y los sentimientos, no sólo de ayer sino de hace un segundo, han desaparecido. Sobreviven solamente en la medida en que han dejado un resto, un rastro en la memoria.”¹⁹

El tiempo es ilimitado,, que pertenece a una sola dimensión, homogéneo y que fluye del mismo modo siempre. Se entiende a el tiempo como una abstracción, una abstracción que sólo pue-

de ser entendida y/o explicada por otra abstracción que son los números. Así el tiempo se mide igual, transcurre siempre de la misma manera, el mismo acto de estar escribiendo es un continuo presente-pasado que sólo se diferencia del futuro en un instante; futuro inmediato que se transforma rápidamente en presente y que con la misma velocidad se transforma en pasado. El tiempo sirve como medida para determinar cuando ocurrieron ciertos acontecimientos, que se seccionan de la línea infinita que lo representa como generalidad. Aristóteles menciona, “el tiempo es un fue que ya no es; es un ahora, que no es, el ahora”²⁰ Las nociones de tiempo son posibles únicamente como partes que corresponden a un todo y que suceden a un todo y que suceden unas a otras.

2.2.2 EL ESPACIO.

Si se parte de la idea de Kant del espacio como intuición que nos lleva a un espacio infinito seccionado, y estas secciones sólo pueden ser pensadas en función de un espacio global que “es esencialmente uno; lo múltiple en él y, por tanto también el concepto universal de espacios en general, se origina sólo en limitaciones”²¹

¹⁸ “El libro de Artista”, ediciones de arte dos gráfico, Bogotá Colombia, 9ª. Feria Internacional del libro.

¹⁹ Arheim, Rudolf, “Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador”, 1999, p 376.

²⁰ Ferrater, Mora, J, “Diccionario de Filosofía”, 1994, p 3497.

²¹ Kant, Emmanuel, “Crítica de la razón pura”, 1991, p 43.

Entonces, las múltiples representaciones acerca del espacio resultan en una serie de limitaciones esencialmente paradójicas, pues son resultado de intuiciones a priori, y necesariamente corresponden a percepciones subjetivas de lo externo. Creando así lugar para diferentes espacios perceptuales: táctil, visual, auditivo, y en general construir una idea subjetiva del espacio.

Si planteamos la idea del espacio como contenedor de fragmentos espaciales, será evidente que los objetos ocupan una mínima parte del espacio general, al cual denominamos Espacio, por la comodidad conceptual que representa aunque sepamos que el lugar que ocupan los cuerpos sea una limitación (o delimitación) espacial.

LA SECUENCIA ESPACIO-TEMPORAL EN EL LIBRO.

El problema del espacio se relaciona directamente con cuestiones referentes a la materia y el tiempo. Todos los sucesos ocurren en un espacio y tiempo definidos. Si concebimos al libro como un ente espacial, podremos notar que los componentes de este libro, que funcionan como

hojas y que pueden ser del material y formato que el artista escoja, se nos presentan como espacios fragmentados del libro que son susceptibles a la intervención plástica.

De esta forma, una página sucederá a la otra, planteando un problema de secuencia lógica que se traduce en una secuencia temporal. Es decir que el espectador interactúa con el libro de forma secuencial e invade su espacio particular. Empleando para su manipulación una serie de ritmos subjetivos que dejan entre ver una lectura rítmica diferente para cada lector y para cada libro.

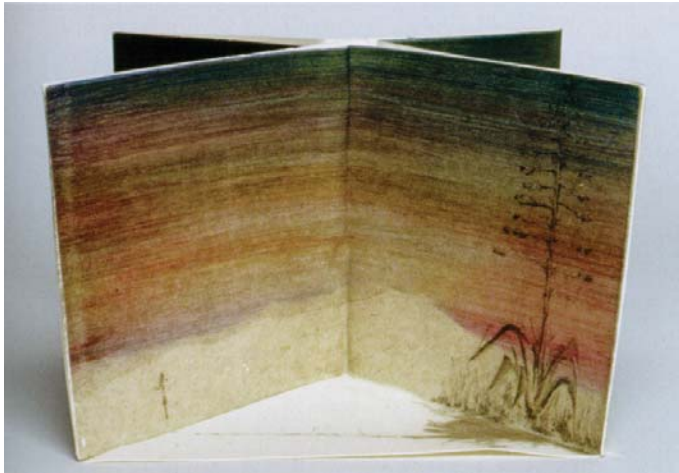
Al menos en su planeación, el libro alternativo por sí mismo presenta una secuencia lógica de lectura, una serie de páginas que proponen la interacción del espectador directamente con el contenido, una intrusión espacial necesaria para que el cometido del libro se cumpla. La secuencia de lectura es propuesta por el lector y el tiempo que dedica a una página específica o a un libro es variable y termina cuando ha aprehendido el contenido y su propuesta.

De esta forma podemos decir que los libros corresponden a un espacio y tiempos definidos que se duplican: el espacio y tiempo del libro por sí mismo, es decir el libro existe en el tiempo y en el espacio que el lector convive con él.



2.3 CLASIFICACION DE LOS LIBROS ALTERNATIVOS.

Los libros alternativos de acuerdo a sus características se clasifican en libros de artistas, libro ilustrado, libro objeto, libro híbrido.



Seminario del libro Alternativo

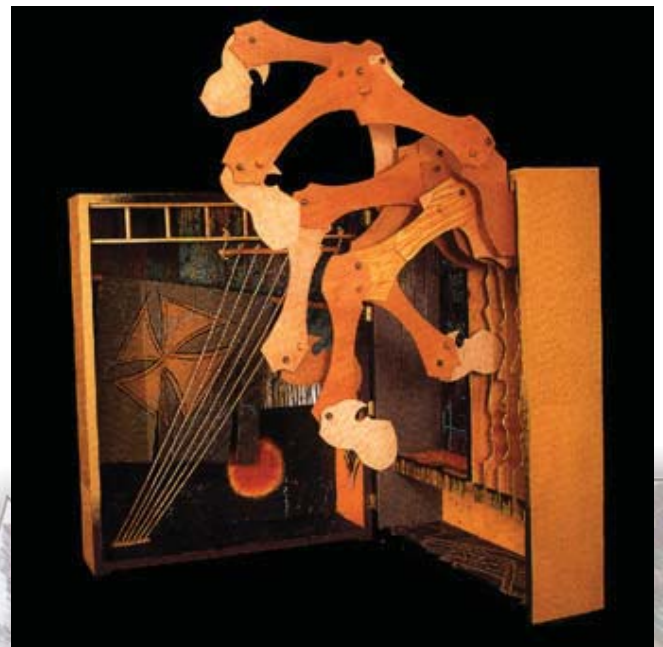
***libros de artista:** aquellos donde el trabajo tanto de imagen y tipografía, hasta la construcción quizás de los mismos materiales son elaborados por el mismo artista.

***libro ilustrado:** en este caso el artista se limita a crear una imagen- ilustración de acuerdo a las características del texto hecho por el escritor, se habla de un trabajo separado en función de escritor-artista.



Seminario del libro Alternativo

***libro objeto:** todos y cada uno de ellos debe de ser un libro de artista en sí mismo, aunque posteriormente se encuentren algunas diferencias que les confieren a cada uno un carácter de individualidad.²²



Seminario del libro Alternativo

²² 1.2.1 Características y clasificación de los libros alternativos.

***libro híbrido:** presenta dos o más elementos de los otros tipos de libros.

Ahora bien; la idea de desarrollar un libro alternativo, entraría en el parámetro de las construcciones inacabadas, ruinas, obras negras, aquellas semi-construcciones que no llegaron a su objetivo, uno de los pretextos para la elaboración del mismo, son aquellas visiones de las vigas hinchadas y apolilladas por la misma humedad, arena y grava esparcidas en el suelo, tarimas chuecas, ladrillos despostillados, manchas de revoltura, castillos con sus varillas oxidadas. En su mayoría de las calles de la ciudad se quiera o no se presentan estas imágenes, que entraría en el paisaje urbano, por una parte están las construcciones “terminadas” pero existe la contraparte que sería precisamente lo mencionado líneas anteriores. Se diría que el tema se desarrolla desde tiempos atrás, con los artistas viajeros los que capturaban por medio de la gráfica sus experiencias por ciertos lugares para dar a conocer imágenes de otras ciudades. Uno de los grabadores que comenzó a tratar este tipo de tema es Pannini, le seguiría Piranesi que con conocimientos de arquitectura, logra desarrollar una serie de imágenes de las ruinas de Roma²³, Turner hasta cierto

punto maneja este tipo de imágenes y es a partir de este pretexto lo que lo lleva al manejo del paisaje.

Es así que por medio de apuntes, dibujos en acuarela, grabado en madera (planchas perdidas) se toma registro de este tema, que en su conjunto serán la estructura del mismo libro.

El concepto de crear nuevos libros es para incluir un todo, tanto escritura como imagen, en tanto a la escritura no necesariamente deben ser letras, de hecho se puede crear o utilizar cualquier tipo de signos. En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero. El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio temporales.²⁴

La técnica será precisamente la que defina el rumbo y la terminación de un libro, es un hecho irrefutable que en el siglo pasado y en éste nuevo siglo la estampa y en su conjunto

²³ WITTKOWER, Rudolf, “Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750”, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1989.

²⁴ CARRION, Ulises, El arte nuevo de hacer libros.



el grabado, han perdido su nivel de importancia que se manejaba en siglos pasados. Así mismo la estampa se ha vinculado a otras técnicas de impresión y porque no mencionarlo también a la pintura y quizás hasta la escultura. Es así que también el papel y la impresión van ligadas en su progreso, cabe señalar la experimentación, que el término experimentación no significa echarlo a perder, significa llevar un seguimiento para la elaboración de buenos resultados.²⁵

La impresión sobre el papel de paso a la página, la página que ya constituye un lugar en el espacio; el espacio artístico. La página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede ir encarnado como arte, los futuristas, dadaístas, constructivistas y demás artistas utilizaban la página como espacio artístico mientras que los cronistas de la época ignoraban éste concepto, Marinetti utilizó la página como espacio artístico por vez primera. Se desarrollaría la tipografía dinámica y el diseño de libros futuristas, los libros se crean con los recursos únicamente del diseño del compositor. La página como elemento del libro, varía de tamaño, es decir el formato del libro y de la página son infinitamente variables.

Los hay desde libros que caben en el mismo bolsillo, hasta de gran formato y ligeramente pesados, libros transitables donde no solo la tipografía o el tipo de signos utilizados y la imagen son parte de un todo sino hasta el mismo espectador se incluye dentro de la misma visión, libros con elementos o cosas efímeras, que por su pequeño lapso de durabilidad son apreciados por esos pequeños momentos, los hay también desdoblables presentan a veces pequeños formatos y por su característica se logran hacer de gran formato dando impresiones de acordeón, en algunos casos hasta portátiles, no se trata aquí de una estructura determinada, más bien es la elección y la intención del artista. La forma artística es el resultado de combinar los medios representativo-expresivos externos del arte y expresa la estructura interna del contenido artístico. Dado que el contenido se manifiesta siempre en una determinada forma concreta y sensorial, resulta emocionalmente perceptible y estéticamente significativa. La forma está tan estrechamente vinculada al contenido que no puede separarse de él, como tampoco el contenido puede separarse de la forma.²⁶

²⁵ ROBLES Urquiza, Judith, El libro de Artista "en la vida cotidiana".

²⁶ MORRIÑA, Rodríguez, Oscar, Fundamentos de la forma, ed. Pueblo y Educación.

Lo inscrito en un no libro reside en un carácter poético, estético, el cual no puede llevar solamente un lenguaje figurativo, puede llevar también otro tipo de caracteres que a su vez son elementos visuales que se integran en su totalidad a una misma forma; y que a la vez se estaría hablando de un lenguaje. Lo poético reside justamente en cierto uso nuevo y creador de ese lenguaje. Por ello la poesía es lenguaje ordinario usado o puesto en un estado peculiar que llamamos estético.²⁷

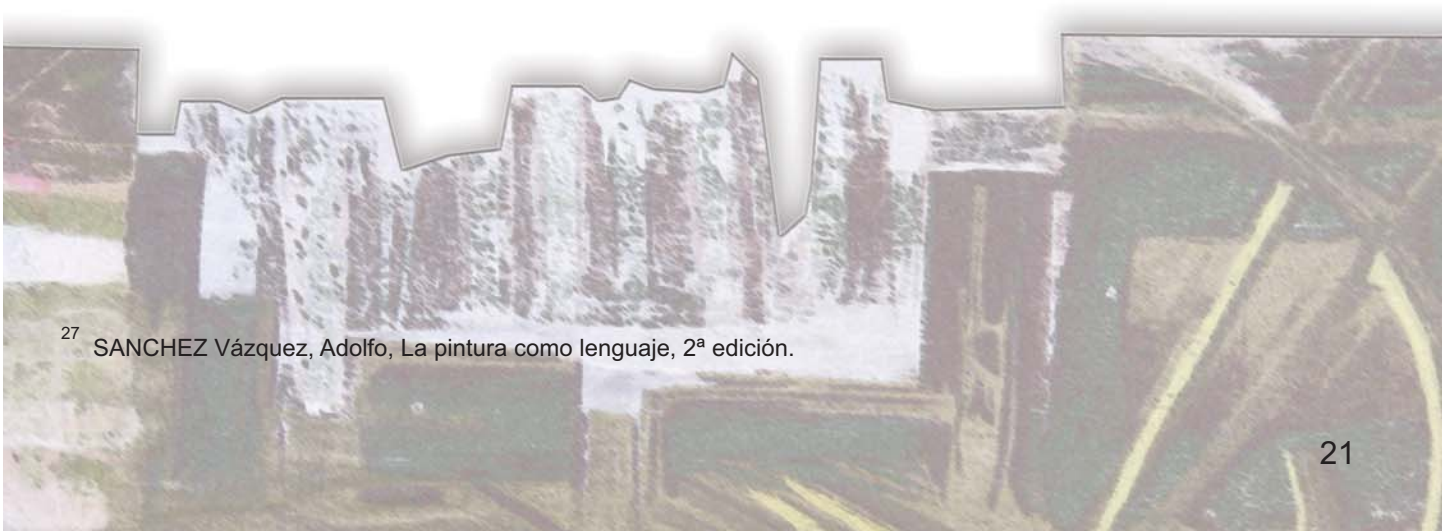
Ahora bien el libro (tradicional) se concibe como un resultado definitivo e inmutable, como la presentación de un texto, lo cual implica que tanto la distribución de las palabras como el orden del libro sean exactamente repetibles; los otros libros que son elaborados por los mismos artistas, se encargan de redefinir y alterar la estructura convencional del libro, de dotarlo de una nueva vida, de hacerlo maleable. Interviene el carácter de poeta experimental y del artista visual, se comienza por legitimar la página como espacio visual y la letra como valor plástico, se libera al libro tradicional de un orden y progresión fijos. De esta manera los autores establecen la relación entre imagen y palabra (significante y sig-

nificado) en un todo. El uso variado de materiales, aprovechan la escritura ya sea de puño y letra o con el apoyo de la gráfica, aunque también existen los que combinan estas dos maneras de crear.

2.4 LAS VENTAJAS DE UN LIBRO ALTERNATIVO.

Toda página impresa tiene calidad visual, la tipografía es en su diseño un dato gráfico, en tanto que su ordenación y ubicación dentro de un espacio limitado afirman esa visualidad.

Para el artista de nuestra época, se practica el individualismo, que si bien mantiene vínculos con la sociedad, estos no asumen una posición histórica, a esto se le llama “genialidad creadora”, en comparación con artistas del Medievo las razones no eran directamente del artista sino de los gustos y exigencias de la época dadas las costumbres, la religiosidad, la sociedad y la cultura específicas. El desarrollo sensorial del individuo se fundamenta en la acumulación



²⁷ SANCHEZ Vázquez, Adolfo, La pintura como lenguaje, 2ª edición.

de patrones creados en la mente, por estas primeras experiencias perceptivo-artísticas, dentro de todo el proceso de conocimiento del mundo objetivo, serán los modelos ideales con los cuales comparará y enjuiciará todas las experiencias seguidas, y que, no solamente servirán de norma para el reconocimiento visual, sino que la repetida visión de los patrones, agudizarán y ampliarán constantemente el marco de su sensibilidad hacia las formas.²⁸

Actualmente es el artista el que propone, que toma el libro y lo maneja y transforma en una acción libre, se habla de el libro como espacio maleable de forma y contenido que llega a ser arte para leerse, para tocarse, para conservarse fuera de los museos, con tantas opciones como las necesidades, la creatividad e incluso ociosidad del juego que se juega.²⁹

La página que compone el concepto de estos no libros, no es más que una superficie, generalmente plana, aunque ello no significa que no pueda existir una página con accidentes, o una página ondulante en su superficie, al ser una superficie se refiere a un anverso y un reverso, una cara, es entonces que los artistas tienen

desde hace algún tiempo la preocupación por la página, no para escribir, sino como soporte o material dúctil para su trabajo. A partir de la necesidad que tiene el artista de manifestar sus ideas, surge el deseo de trabajar el libro, no es un libro que trate sobre arte, más bien es arte por sí mismo. Es una forma de arte que podemos tocar, teniendo un contacto físico, que hace más íntima la comunicación, dejando de lado lo puramente contemplativo. En el libro artístico se utilizan todos los materiales, herramientas y medios requeridos para la formulación de las ideas o inquietudes del artista en una visualidad total, sin apego tan sólo a los recursos del papel, la impresión y la encuadernación tradicionales. La expresión libro de artista significa en sentido estricto, un libro tal vez como cualquier otro, con la salvedad de que en este no importa tanto el material con que se realizó, el formato o el contenido, como el hecho de que ha sido pensado y realizado por un artista, a partir del movimiento futurista se afirma que el libro de artista es una publicación que en sí misma constituye un obra de arte.

²⁸ MORRIÑA, Rodríguez, Oscar, Fundamentos de la forma, ed. Pueblo y Educación.

²⁹ LA PÁGINA IMPRESA COMO ESPACIO VISUAL; Editoriales Alternat.



En general cuando se habla de libro, se piensa en textos de diferentes tipos: literario, filosófico, científico, histórico, ensayístico, etc. impresos sobre las páginas. Escaso interés suele merecer el papel y la encuadernación del libro, el color de la tinta y todos aquellos elementos con los que se realiza el libro como objeto. Escaso interés se le dedica a los caracteres tipográficos y menos aún al espacio en blanco, a los márgenes, a la numeración de las páginas y a todo el resto. Uno de los objetivos de los no libros ha sido el de comprobar si se puede utilizar el material con el que se hace un libro

(haciendo de lado el texto) como lenguaje visual. El papel es utilizado como soporte del texto y de las ilustraciones, y no como sujeto comunicante de algo. Ahora bien existe la posibilidad de experimentar con los papeles y hacer de éstos una forma más de comunicación con el espectador, con la finalidad de que lo que se quiera decir sea más directa y clara. Se busca pues toda clase de papeles posibles, cada papel comunica su cualidad, esto ya es algo que puede ser utilizado como elemento comunicante. Es así que en los no libros el individuo puede aumentar sus

conocimientos sobre los hechos y comprender muchos aspectos de lo que está sucediendo, que los libros pueden despertar otros intereses, aumente el conocimiento y procura formar personas con una mentalidad más elástica y menos repetitiva.³⁰

Cabe mencionar otra característica de los otros libros es la autenticidad. Se entiende por autenticidad de fabricación realizados por el mismo autor-artista. Estos otros libros muchas veces no son numeradas ni firmadas, en otras ocasiones son económicos y de fácil circulación, en otras veces ajenas al mercado del arte.



Seminario del libro Alternativo



³⁰ ¿Cómo nacen los objetos?, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

Los otros libros, imprimen en la conciencia y deja la posibilidad de poner sus fuerzas al servicio de la educación, la cultura y las causas sociales.

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 los pueblos primitivos, usando materiales primarios, han sido a lo largo de la historia de casi todos los pueblos, la expresión independiente de escritores contrarios a todo convencionalismo sistemático, propiciaron el despertar de una corriente gráfica y otra visión de formas poéticas.³¹

2.5 LOS LIBROS ALTERNATIVOS EN MÉXICO.

Los otros libros cobran auge en México en el periodo en que los críticos circunscriben entre 1976 y 1983. A éste periodo se ha llamado "Edad de oro" porque es, durante estos años, cuando florece este fenómeno editorial que ve aparecer a los otros editores, produciendo con obstinación las más variadas concepciones de

los otros libros, con todas sus consecuencias, llámense revistas, periódicos y diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor. Los conceptos otros editores y otros libros se oponen al otro punto de vista que llamó marginal a este movimiento de la pequeña prensa, que surge, por cierto al margen de la industria y de todas las formas favorables a sus fines comerciales, también lo llamaron de alternativa o de editores y autores independientes.

De entre los libros hechos en México se encuentran los más diversos ejemplos como: hojas sujetas en uno de sus ángulos superiores con un cordón textil, hojas sueltas que encuentran en su contenedor una bolsa de mandado, hojas sueltas en una caja plegada, un acordeón de impresión irregular, pedazos de periódicos reimprimos con tintas de colores, libros hechos con hojas de maíz, libros-carpetas que en sus páginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados. Cada caso es una idea particular que niega la forma tradicional del libro desde su creación en la imprenta de Gutemberg, experimento que adquiere una fuerza revolvente, produciendo un doble efecto: morir al mismo tiempo que nacer, por otro, el inconsciente resistirse a su destrucción repitiéndose sucesivamente. Pero mientras la fuerza creadora está operando desde afuera para que sobreviva, su fatalidad

³¹ RENAN Raúl, Los otros libros, UNAM, México D.F., 1988.

es su poca resistencia al tiempo. Los materiales y la forma se oponen a su duración. Las bibliotecas tendrían que crear una sala especial propicia para el almacenamiento de los otros libros. Algunos de estos, los más cercanos a la forma conocida del libro, quizás ocupen un lugar en el anaquel, pero los libros-objeto, ejemplares únicos que representan la expresión artística de los otros libros. La aparición de los otros libros correspondió a un momento histórico definido por los estertores del último auge de nuestra economía petrolizada (los materiales de la imprenta estaban al alcance de cualquier bolsillo), unido a la proliferación de nuevos poetas y de talleres de estos que provocaron la inquietud de los profesionales y los dogmáticos de la poesía.

LOS OTROS LIBROS DE NUESTRO ANTEPASADO.

En este punto se encuentran o se halla una conexión con el pasado o un antecedente del libro, no sólo es el papel su materia prima, así como también el Corán cuando lo escribió Mahoma sobre omóplatos de carnero, libros hindúes es-

critos sobre hojas de palmeras, los que escribían los Babilónicos y los Asirios en arcilla.

A nuestros libros de Raza la sabiduría pintada de nuestros antepasados, con los que los “sabios, los poseedores de códices, la tinta negra y roja de la sabiduría, conservaban y transmitían el conocimiento de las cosas, investidos con el poder de comunicarse con la divinidad, los que conocían los días propicios y los aciagos, los horóscopos y los misterios del infinito”.

Los aztecas hacían sus libros “con papel de amate o piel de venado, formando unas tiras largas de 20 a 25 centímetros de ancho y de 100 a 125 centímetros de largo, aunque los hay hasta de 100 metros. Estas tiras se doblaban formando pliegues como hojas y eran leídos primero de un lado de la tira y después del otro”. Además, usaban colores en su escritura ideográfica y hacían cortes en sus páginas para darles forma de biombo.

Estas representaciones del libro prehispánico: mexicana, maya, mixteco o tlaxcalteca, llenas de inventiva, son dignos ejemplares del otro libro que hoy fácilmente pueden repetirse, echando mano de los recursos más elementales de la pequeña prensa.

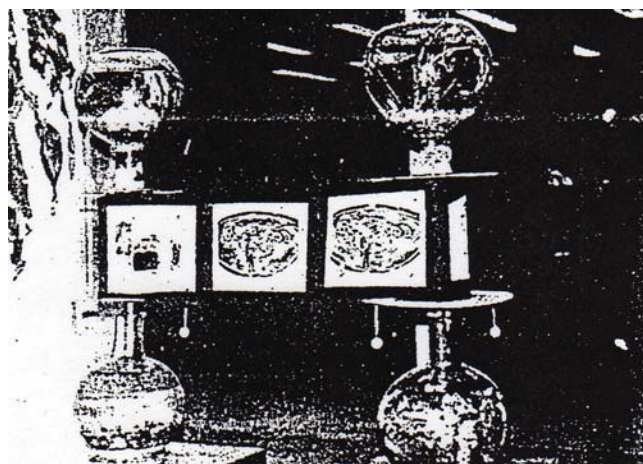


2.6 SEMINARIO DEL LIBRO ALTERNATIVO.

Dentro del Seminario de libro alternativo impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas por los Maestros Daniel Manzano y Pedro Ascencio, cabe señalar que los patrones que se toman para la creación de los mismos libros, son, infinitamente inimaginables, donde técnica, experimentación y presentación de la obra, van siempre a la par. Se llegan a crear libros cuyo contenido llevan implícitos aspectos existenciales, psicológicos, políticos, eróticos, sociales o económicos, que permite salir un poco de la lectura tradicional (de derecha a izquierda), pero a la vez también poseen otra carga, otro signo, otra función: que el espectador los conozca,” ya que no sólo están para que sean percibidos a través de la mirada, sino que son maleables, lo que los hacen que se perciban por medio del tacto, con el fin de que el espectador se involucre, tanto en un tema determinado, como dentro de este arte de crear libros”³².

En la elaboración de los nuevos libros, se dice que, el manejo de las técnicas tradicionales (pintura, escultura, grabado) son reforzadas, en algunos casos con el implemento de nuevas propuestas de impresión, tanto mecánicas como de computación, es entonces que también, el artista se basa en los nuevos medios de comunicación para crear su propio

lenguaje plástico; el artista debe ser capaz de manipular los soportes, tener la capacidad de estar transformando y creando un sinfín de obra que le permita enriquecer una propuesta visual con características subjetivas. Es importante mencionar que ya estando en el terreno de la práctica, el artista debe tener la capacidad de investigar, de indagar, de consultar, para poder llevar un trabajo teórico-práctico, donde los resultados se reflejan en la pieza, es decir la presentación de la obra lleva consigo misma un sustento teórico, donde lo teórico también se percibe en el campo del grabado, la pintura, escultura, etc.



Juan Pablo Catatalayud; imágenes oníricas



³² MANZANO Águila, Daniel. Xochimilco. Mayo-1997.

2.7 CONCLUSIONES DEL SEGUNDO CAPITULO

Se le atribuye a la escritura la historia siguiente; las transacciones entre tierras necesitaban plasmarse en contratos, estos contratos consistían en unas bolas huecas de arcilla que contenían los datos, pequeñas formas de arcilla que simbolizaban los nombres de tres maneras diferentes: esferas, conos y cilindros a los que añadían unas formas convencionales que designaban aquello que se trataba. En caso de reclamación se rompía la bola seca, sobre la cual se había firmado con su sello para su control, y en la que se comparaba la cantidad y la entrega. Estos tratados fueron haciéndose cada vez más complejas, se podía guardar el sistema de cálculo pero tenían que acordarse de lo tratado que quedaba impreso en los sellos en los que figuraba, por medio de signos grabados en el exterior de la bola de arcilla, el contenido interior de la misma, tanto en cantidad (número) como en calidad (las cosas contratadas). Para hacer estos signos se utilizaba una caña muy fina llamada cálamo una de sus extremidades se cortaba en forma de punta cortando la opuesta en forma de escuadra: este era el medio

para dibujar una cuña, un redondel y un cono, que representaban los datos y servía también para dibujar las formas convencionales. Finalmente se encontró la solución más simple: aplastar esta bola de arcilla y dibujar (escribir) en ambas caras el contenido del contrato; qué, cuánto y cuando, utilizando; siempre ésta pequeña caña. Posteriormente la escritura se ha venido desarrollando con un fin más sencillo como es el uso de la tinta sobre soportes bidimensionales en tanto a la aparición del papel, y la reproducción de textos en grandes tirajes, desde luego la elaboración de libros, debido a la aparición de la imprenta.

Ahora bien el libro existió originalmente como recipiente de un texto, pero el libro considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje, no sólo el literario e incluso cualquier otro sistema de signos como las formas de arcilla arriba mencionadas, los libros entonces implican o deben cumplir una doble función, la del conocimiento y reciprocidad, implican un diálogo entre el emisor y el receptor, el libro siempre es reciprocidad.



CAPITULO 3
...”EL COLADO PARA LA ELABORACIÓN DE UN
LIBRO ALTERNATIVO”
3.1 LOS MOTIVOS
**3.2 EL DIBUJO, LA XILOGRAFÍA/
LA PLANCHA PERDIDA**
3.3 LAS PRIMERAS MUESTRAS
3.4 LOS SOPORTES DE IMPRESIÓN
3.4.1 EL DIBUJO, LA TALLA Y LA IMPRESION
3.4.2 EL PROCESO DE LAS ACUARELAS
**3.5 PRESENTACION DE LAS ESTAMPAS
Y LAS ACUARELAS**
3.6 ELABORACION DE LAS MAQUETAS
3.7 EL ARMADO DEL LIBRO
**3.7.1 EL MONTADO DE LAS IMÁGENES PARA
LA INTEGRACION DEL LIBRO**
3.7.2 LA PRESENTACION DEL LIBRO
3.8. CONCLUSIONES FINALES



3.1 LOS MOTIVOS

A través de la ciudad de México, una urbe en constante crecimiento, una ciudad que se extiende a lo largo y ancho del terreno, donde en algunas de sus zonas no se aprecia más que un color grisáceo, el color del cemento, se toma registro gráfico de unas casas en obra negra y de una gran mancha de construcción. Es el motivo las edificaciones viejas, las manchas terrosas que en sus paredes adquieren a través del paso del tiempo, estructuras de fierro oxidado al alcance de la vista, elementos lineales como las varillas, alambrones que se funden y provocan la sensación de un gran “garabato”, muros descarapelados que dejan apreciar desde su estructura de adobe o ladrillo hasta la última capa de

pintura, son éstos detalles tal vez insignificantes para muchos, pero para otros produce una forma más de apreciar aquellas cosas que parecieran olvidadas, que parecieran no tener cabida en cierto espacio, que parecieran ser desplazadas por materiales nuevos, que en cierto tiempo cumplieron una función específica y tal parece que hoy no, no son más que desechos sólidos, no son más que cuerpos ocupando un nuevo espacio y estos materiales van disminuyendo día a día por el paso del tiempo que él mismo va produciendo y que quizá en un periodo no muy lejano, jamás se vuelvan a ver por la llegada de nuevas edificaciones que después cumplirán con un el mismo objetivo: El de ser una Ruina”.



3.2 EL DIBUJO, LA XILOGRAFIA/LA PLANCHA PERDIDA

“El dibujo nos da un acercamiento hacia lo que se quiera representar, como ya se mencionó en el primer capítulo, el dibujo es la base fundamental de todo proyecto artístico, sin dibujo no existe la base para el desarrollo del proceso, ahora bien aplicado en la técnica del grabado en madera, el dibujo constituye una guía para el grabador, no es más que un esquema para indicar la disposición de las líneas y masas principales, muestra una visión acerca de la conclusión de una estampa.”³³

A partir del dibujo preparatorio se comienza con la talla, a su vez se respeta la naturaleza particular de la madera, el verdadero trabajo se realiza con las herramientas de trabajo, en éste caso las gubias. Es así que cada grabador, después de familiarizarse con las diferentes herramientas y con ello la práctica de la talla sobre la madera, debe seleccionar su propio método de trabajo. La plancha perdida es una de las técnicas de la xilografía que consiste en ir tallando una sola placa de madera en varias fases, cada fase con

un color diferente y reduciendo gradualmente la superficie en relieve de la placa hasta suprimirla casi por completo. Este método de reducción o de eliminación consiste en realizar un dibujo previo sobre la superficie de la placa de madera, el dibujo muestra la constitución de la estampa, en primer lugar se talla las zonas donde se define la luz que se manejará en la estampa, después



Herramientas de trabajo para imprimir: tintas tipográficas, espátulas para esparcir la tinta sobre una superficie plana, rodillos suaves para entintar la placa de madera



³³ CHAMBERLAIN Walter, “Grabado en Madera y técnicas afines”,

de la impresión realizada con tintas tipográficas y de ser entintada nuestra superficie de madera, se hace pasar por el tórculo que es el mecanismo que ejerce la presión sobre el papel sobre nuestra placa de madera; se saca la impresión y se desprende el papel de la placa, dejando ver, dependiendo del tipo de papel el color del mismo, es decir el tono local en la impresión. Una vez tallada la superficie y con ciertos impresos de respaldo, se trabaja la placa para un segundo color, se estudia la superficie de la madera para

ir integrando valores de entintado para el siguiente tono sobre los papeles ya trabajados del primer color; éste método continúa hasta cierto número de tonos, el trabajo varía de acuerdo al comienzo de un color claro, el último color por lo tanto, es el más oscuro, es el que define, cierra, traza o concluye la estampa. Se procura limitar la gama de colores superpuestos a un número considerable, (de 4 a 5 colores) con el fin de que se deje ver la claridad de los mismos desde el primer color impreso hasta el último.



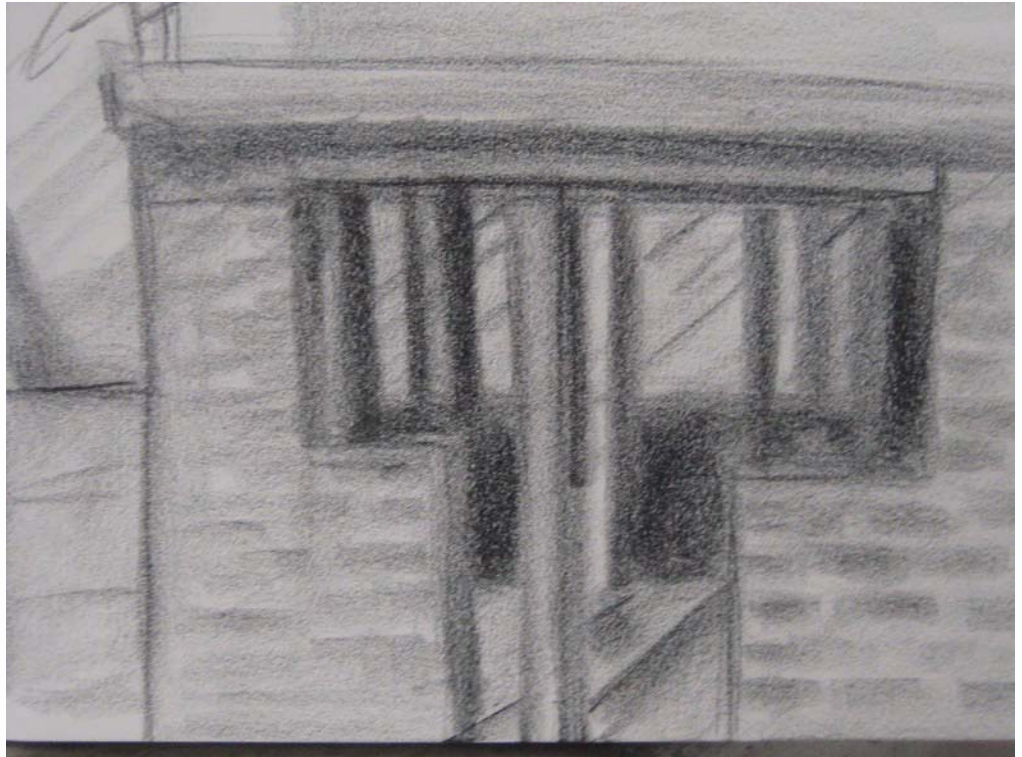
Herramientas para tallar la madera: gubias, prensas, lápices



3.3 LAS PRIMERAS MUESTRAS

Es a partir de bocetos, apuntes del natural, que se toma registro de el tipo de edificaciones ya mencionadas con anterioridad, para posteriormente empezar con los primeros impresos, la definición de los formatos (tanto de las estampas como de las acuarelas), el tipo de soporte de impresión. A partir de las primeras impresiones y de varias copias registradas en diferentes tipos de papeles, a lo largo del trabajo me percaté de la superposición de los colores, que en algunos casos no se trata solamente de la transparencia, sino del mismo empaste de las capas de tintas, es entonces cuando se decide trabajar de ésta manera para intensificar un poco más la textura visual que muchas de las fachadas así lo muestran.

Un elemento muy importante que se ha utilizado eficazmente en los lugares en donde ha habitado el hombre desde los tiempos del paleolítico, es el color, el cual queda de-



Boceto a base de carbón sobre papel

mostrado que en todas las culturas han pintado sus edificios, aunque el material con el cuál estaban hechos no los necesitara. Es el color; uno de los elementos más importantes para la visión de las construcciones; ayuda a establecer un lenguaje tanto en el exterior como en el interior, hace captar el espacio de una manera diferente.



Estos efectos responden y cumplen funciones, fundamentalmente simbólicas (primitivas, abstractas, decorativas) y comunicativas (descriptivas, exaltadoras). Debe tomarse conciencia de la función del color en la ciudad; se analiza el color en las construcciones como significado comunicante o como un vehículo de signos en donde se prevee la reacción del individuo.

En tanto a los papeles, en éste caso se buscó una alternativa de los mismos, trabajando desde papeles satinados, hasta papel revolución, papel craf; existen buenas soluciones imprimiendo en éste tipo de papeles, pero la idea no era realmente la que se tenía planeada, es por eso que se opta por intervenir los papeles con manchones de pintura jugando con estas mismas para el manejo de la composición de la misma estampa.

A) PRIMER BOCETO



B) SEGUNDO BOCETO



Presentación de algunas de las impresiones que se elaboraron antes de comenzar a trabajar de lleno las imágenes definitivas.
Al mismo tiempo en que se imprimía, se llevaba la talla de la que es el segundo boceto.



3.4 LOS SOPORTES DE IMPRESIÓN

Se imprimaron ciertos papeles (fondo de yeso), la primera base fue blanca, para que el papel fuera absorbiendo la solución para que las demás capas que ya venían con colores distintos recrearan una textura de papel inicial que junto con algunos recortes de papeles de bultos de cemento, se iban superponiendo en las capas de imprimatura; la idea es acercarse más a la temática, que asemejen más a esos aspectos que deja el tiempo con las bardas, los aplanados, las vigas, manchas de humedad, oxidaciones, etc., sobre estas manchas se está imprimiendo.

Dentro de la experimentación y del uso de diferentes papeles, se llegó a la idea de porque no hacer unas pruebas de impresión sobre costales de cemento usados en la construcción; uno de los objetivos sería entonces, aprovechar primero: el color natural del costal y de sus estampados que vienen de fábrica, y, un segundo objetivo sería el de aprovechar de acuerdo a las formas impresas del costal, manejar estos elementos junto con los manchones de imprimatura sobre los papeles utilizados para la impresión, adecuarlos para la composición de la misma imagen.



Muestra del papel intervenido con las diferentes capas de pintura, medidas del papel





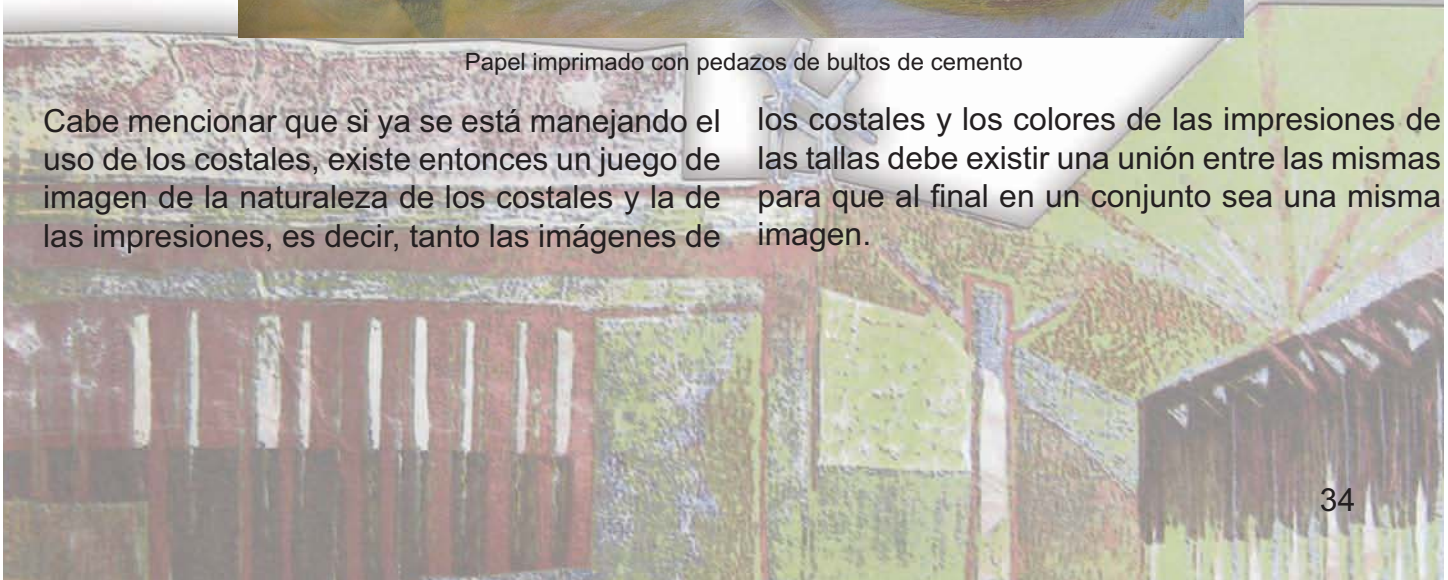
Impresos sobre retazos de bultos de cemento, de alguna manera se buscó la integración de las formas originales de éstos, de acuerdo a la composición de la imagen final.



Papel imprimado con pedazos de bultos de cemento

Cabe mencionar que si ya se está manejando el uso de los costales, existe entonces un juego de imagen de la naturaleza de los costales y la de las impresiones, es decir, tanto las imágenes de

los costales y los colores de las impresiones de las tallas debe existir una unión entre las mismas para que al final en un conjunto sea una misma imagen.



3.4.1 EL DIBUJO, LA TALLA Y LA IMPRESIÓN.

A partir de los formatos de las tablas se pretende que la estampa no quede delimitada por la misma madera sino que en el mismo proceso se ve la necesidad de romper el formato y reimprimir con otros detalles de la misma talla para provocar otras manchas, por otra parte volver a manchar con la imprimatura para rescatar algunos valores de la base.

Los dibujos sobre las tablas para empezar la talla, son dibujos que se realizan del natural, es decir, estar observando las construcciones, empezar a ver la composición, posteriormente empezar a trazar el dibujo previo al grabado.



Dibujo sobre la madera, a partir de éstos formatos ya son las medidas reales de los impresos.
(medidas de la placa de madera)



Manejando ya las medidas reales de las estampas, se comienza con la talla para posteriormente sacar las primeras impresiones de estado, pruebas que finalmente nos ayudarán a modificar e interpretar la superposición de los colores.

Por otra parte se siguen preparando más papeles, ya que servirán como soporte de las acuarelas como páginas del libro en proceso. El rastreo que se lleva del papel, es finalmente la obtención de texturas, a través de las manchas, de los escurridos, de los raspados, creando así atmósferas que son aprovechadas en el momento del dibujo.



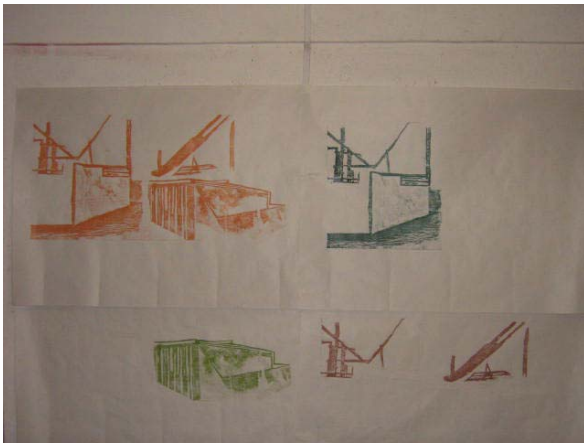
Proceso de la talla, antes de las primeras copias de estado



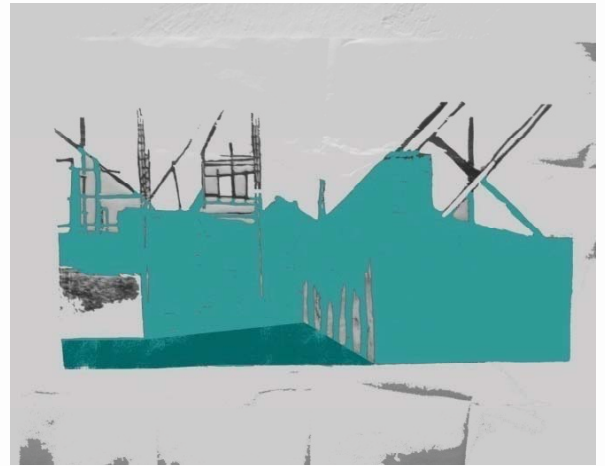
A)



B)



C)



- A) prueba de estado/ tinta negra
- B) pruebas de color
- C) colores superpuestos



Por una parte se trata de dar esa apariencia un tanto ruidosa que producen las obras negras, en cuanto a las estampas se refiere, la combinación de otros tipos de papeles, recalca todavía más la temática tratada, por ello el color ya no se considera como un simple valor estético o decorativo, sino como un medio para obtener los mejores resultados funcionales y de ambiente en los espacios de las construcciones, solo que el color aislado no lo lograría y por ello debe estar en armonía con la luz, con los materiales utilizados, con las líneas, etc.

El proceso de estampación se lleva mediante un registro, tanto de papel como de plancha, por cada grabado se llevó de 4 a 5 colores utilizados, sacando impresos en papel sin intervención de ningún tipo, se pretende tener un respaldo de las estampas usadas como páginas del libro, con un fin determinado que sería el contraste entre los dos tipos de papel.



A)





B)



C)

- A) Placa tallada
- B) Primer color impreso sobre papel imprimado
- C) Segundo color impreso



3.4.2 EL PROCESO DE LAS ACUARELAS



A partir de los bocetos tomados del natural acerca de la temática presentada, se procede al trabajo de las acuarelas, utilizando acuarelas líquidas como de pasta y, manipulando la superficie del papel (guarro súper alfa) debido a su superficie 100% de algodón, la cual permite que se trabaje húmeda o seca con el fin

de la re-creación de texturas, se procede de la siguiente manera:

Con una primera mancha de color muy clara, y mojada la superficie del papel, se comienza a estructurar el dibujo, que poco a poco se seguirá corrigiendo.



Primeras manchas de color aplicadas a la superficie mojada del papel



Dejando secar en algunas partes la superficie se sigue estructurando la forma, ahora bien, durante el proceso aquellos deslaves que se van produciendo en el trabajo, se dejan como parte de la misma

composición ya que serán contrastadas con aquellas formas donde su estructura sea más detallada y/o mediante otro color, la finalidad es ordenar valores de mayor y menor intensidad



Incorporación de otras masas de colores, respetando los valores principales en algunas zonas



El uso de algunos deslaves, y de algunos escurridos creados por sí mismos por los materiales sobre la superficie húmeda, se aprovechan de acuerdo a la temática ya planteada, es decir, algunas casas nos muestran en sus fachadas esas manchas de pintura deslavada, pintura atenuada por el clima y el paso del tiempo, es también el uso de la acuarela para lograr este fin, ya que debido a sus características puede ser manipulada de tal manera que se puede

sacar provecho de estos accidentes ya sean mal o bien intencionados en el transcurso del trabajo.

Debido a que la acuarela al secar baja su luminosidad, se insiste o se trabaja en algunas partes con el fin de enfatizar más las formas para ir contrastando con las partes claras, las estructuras se van definiendo poco a poco hasta lograr que haya una coherencia, un orden, una composición.



3.5 PRESENTACION DE LAS ESTAMPAS Y LAS ACUARELAS

En las estampas obtenidas desde un principio se maneja la idea de que fueran (al menos por color) imágenes que reflejaran tal y como son las obras negras, en realidad, por medio de la experimentación se logró dar otro tipo de aca-

bados que finalmente tienden a otra función, a una manera de ver las cosas a entenderlas y a interpretarlas para así poder dar un registro tanto de técnica como de crear obra y una síntesis de forma.



A)



B)



C)



D)

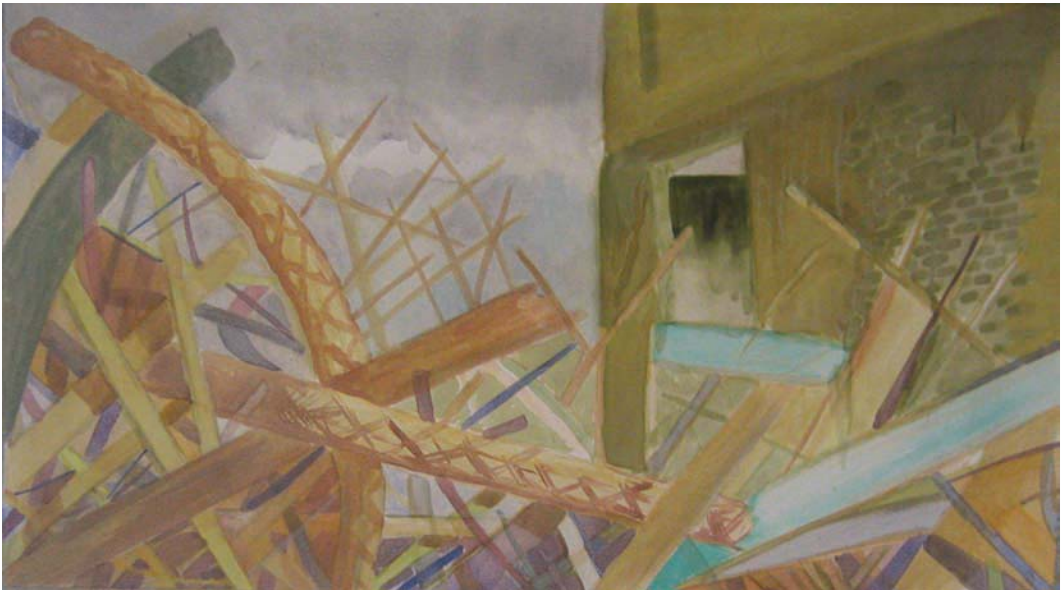
A, B, C, D, IMPRESOS FINALES



45



A)



B)





C)



D)

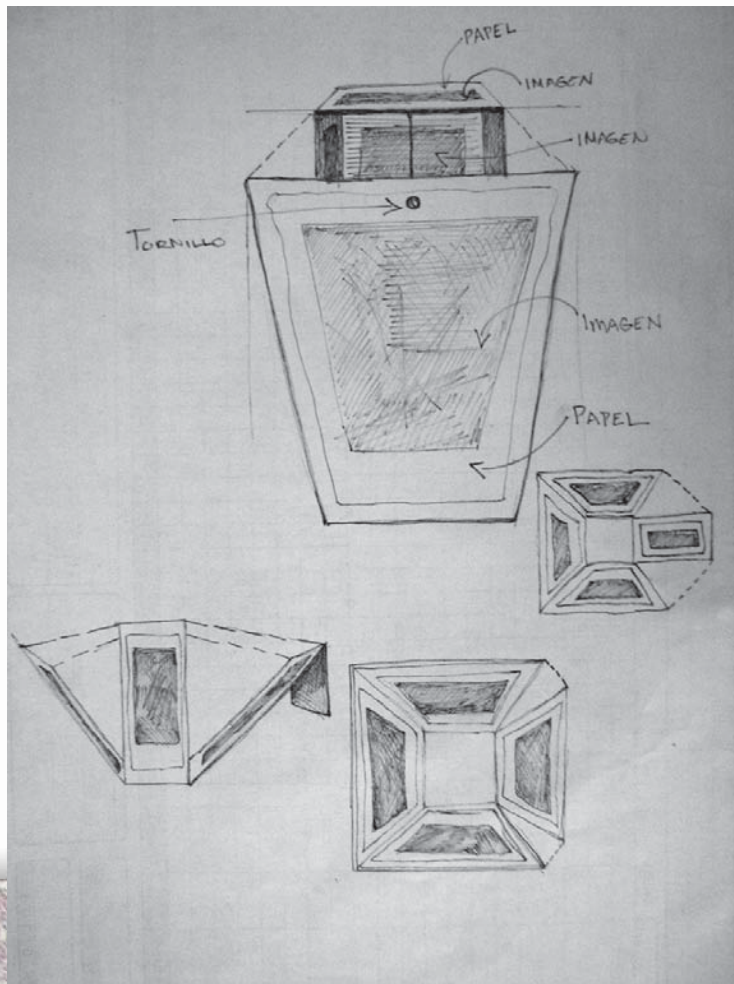
A, B, C, D, DIBUJOS FINALES



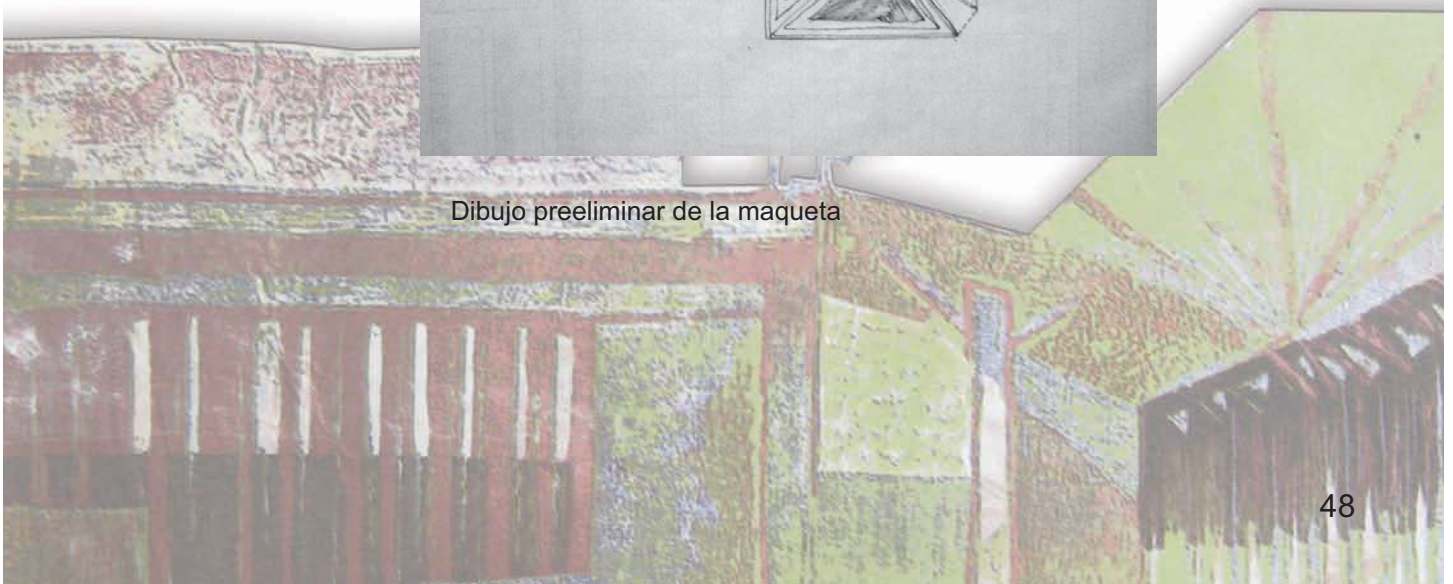
3.6 ELABORACION DE LAS MAQUETAS

Una de los primeros manejos que se tuvo de la construcción del libro, fue precisamente el que pareciera un castillo, usado en la construcción para el levantamiento de bardas, ya que muchas veces, es el único elemento que queda sostenido en las obras durante el paso del tiempo, las ruinas persisten, sí pero transformadas en monumentos de culto turístico, de foto a pie de muro, construcciones ruidosas por su aspecto consolidado,

congeladas en el momento en el que se decidió intervenir; y en sí se manejaba la idea de que el libro asemejara precisamente eso, un castillo levantado; de alguna manera buscar elementos de las obras para la solución del libro, el mostrar lo que se está representando, y enfatizando más aún con las imágenes presentadas, en ésta caso las acuarelas y las estampas.



Dibujo preliminar de la maqueta



Se prepara la primera maqueta del que será el libro. La realización es en base de cartón y papel engomado, la estructura es de una columna mejor conocido como castillo, las medidas no se lograban concluir, se abriría hacia los cuatro lados del castillo dejando ver impresos y acuarelas de la temática tratada, en sí es una maqueta inerte, inmóvil, no deja ver más allá más que lo estático de la misma, los materiales empleados ni siquiera se asemejan a los de una construcción, la idea queda muy vaga es por eso que en la segunda maqueta se realiza de madera simulando las tarimas que sí se emplean en la construcción, la ma-

dera posee una pátina dando el efecto de tarimas chapopoteadas, material empleado como un lubricante entre la madera y las imágenes, el cual funcionó como goma para la adhesión de las pequeñas estampas y pequeñas acuarelas, por dentro se colocaron las acuarelas que sería la vista de adentro, en las caras de afuera se pegaron lo que son detalles de grabados, aparte de los materiales ya empleados como el papel, la madera, la pátina, también contiene bisagras las cuales hacen del objeto moverse dentro del espacio, se acerca un poco al proyecto final, puesto que es un poco más manejable, se manipula, se deja ver más la idea.



Vista de la primera maqueta realizada en cartón



Una vez armada la segunda maqueta queda un aspecto por mencionar, existe un contraste entre las bisagras y los otros materiales la bisagra es muy brillante y los demás materiales poseen cualidad mate, de igual modo se pretende dar un tratamiento a las bisagras, que den la apariencia un tanto sucias o un tanto viejas.

Hasta aquí el espacio se deja ver poco a poco se pretende de que sea únicamente de las obras abandonadas, pequeña muestra de lo que fue

en algún tiempo un sitio ocupado, que se desmorona poco a poco y se reduce a casi nada, un espacio que existe pero deja huella de su lugar, en cuanto a la obra es un registro de lo que se pierde poco a poco por ocupación de nuevas construcciones. No se trata de representar de forma realista, se obtiene lo más importante, aunque en algunas impresiones parezcan abstracciones, y es porque por su estructura algunas obras negras así lo muestran.



Vista abierta y cerrada de la segunda maqueta realizada ya con madera y dejando ver los bocetos de la acuarelas y pequeñas muestras de los impresos.



Los libros (tradicionales) existen en un determinado espacio y tiempo, arriba abajo, izquierda derecha, adelante atrás, norte sur, a mediodía o al anochecer, los siete días, cada mes.

Estos elementos no definen claramente lo que son, lo definen la estructura, los colores, las texturas y por otro lado el mensaje. No necesariamente deben de tener decenas de páginas llenas de letras, basta con una imagen para entender el contenido del mismo.

Un libro al que no precisamente se debe leer de izquierda a derecha, respetando los signos de puntuación, es una lectura de lleno puesto que la lectura se convierte en un todo que lo convierte en un "objeto"... un objeto que puede o no ser finito que se desarrolla en cierto ámbito y porque no quizás en muchos más. Es un libro que no lleva portada ni contraportada, que no lleva renglones, que hasta cierto punto puede ser cíclico, que si existe en este momento en nuestras manos puede que venga otro mucho mejor, que existe interacción con estos "nuevos libros", que contienen cargas personales, que su manipulación es subjetiva, que no es para unos cuantos; es para todos.

La idea de crear un no libro, se basará en elementos de estructuras de aquellas casas viejas o mejor dicho de obras de construcción inacabadas, será éste el pretexto para comenzar la elaboración del no libro, tomando el registro de aquellas viviendas que formaron o forman parte de éste entorno urbano, será entonces la gráfica la que estructure el libro. Del tema se dirá que también existe una estética dentro de estas viviendas que por alguna razón no llegaron a concretarse sin embargo allí están mostrando lo bruto de su estructura sin un color que las defina, llenas de lodo, varillas oxidadas, vigas apolilladas e hinchadas por la humedad, tarimas chuecas, polines astillados, aplanados incompletos, arena y grava esparcidas. Dejando ver en muchas veces un claroscuro (aunque sea por muy poco tiempo) de todos estos elementos olvidados desaprovechados, que no cometieron su objetivo, pero que poco o mucho son pretexto para acentuar todavía más en una estampa lo que se aprecia en ciertas calles de la ciudad. Al elaborar un no libro se debe pensar también a futuro serán libros en función del tipo de contenidos que se comuniquen transmitiéndolos de una u otra forma o mejor dicho para no confundirse, pues la elaboración de otro libro de acuerdo a las características temporales y espaciales de la época...



Crear un culto al monumento, se liga al interés por conservar, a cierta ansia y al miedo a perder el pasado más inmediato, por lo que sus residuos se consolidan y monumentalizan, el pasado se cristaliza en las huellas del presente. La ruina ya no envejece, la mantenemos intemporal desde la última consolidación, ya no le afecta el viento ni la lluvia, la protegemos del deterioro futuro.³⁴

La estructura de lo que vendría siendo el libro, es de acuerdo a las tarimas que se usan para el colado, esas estructuras pesadas, con madera apolillada, fibrosas, son tomadas como modelo. En este caso el uso de materiales como es el caso del cartón comprimido y tiras de madera son aprovechados para un mejor manejo y transporte del libro mismo, recreando las texturas con el uso de gubias, de pinturas, de goma laca, de chapopote, aguarrás, thinner, con el fin de darles un terminado más plástico como las originales.



Muestra del cartón incidido por las gubias, marcando la forma de la tarima

³⁴ GIOVANNONI, Gustavo, "La restauración monumental", serie museos y monumentos XIV, París



Vista trasera de las caras de las tarimas en proceso de trabajo



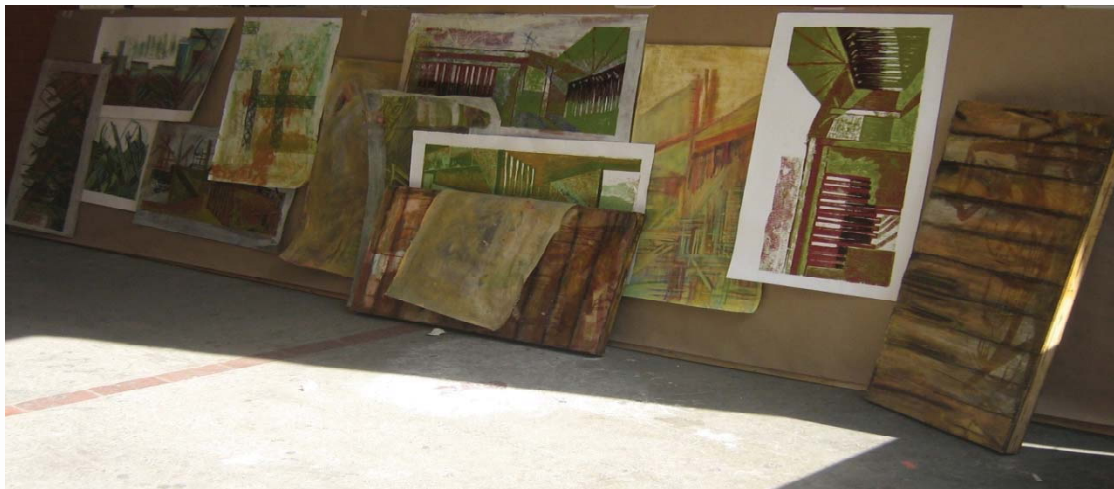
Vista trasera terminada



3.7 EL ARMADO DEL LIBRO

En la presentación de las tapas del libro con las estampas y acuarelas producidas; por otra parte están los aspectos que se manejan en las calles y hasta en las mismas bardas de las obras; ese esquema de encimar carteles uno tras otro, que van desde la lucha libre, hasta anuncios de baile, conciertos, que poco a poco se van desprendiendo dejan huella del paso del tiempo,

dejando rastro también de espacio, es por eso que con las páginas del libro se juega un poco con esos elementos, con la diferencia de que son las estampas y los procesos mismos, que se distribuyen de alguna manera en el espacio formando parte las dos tarimas no como elementos separados, sino como una extensión del mismo libro.

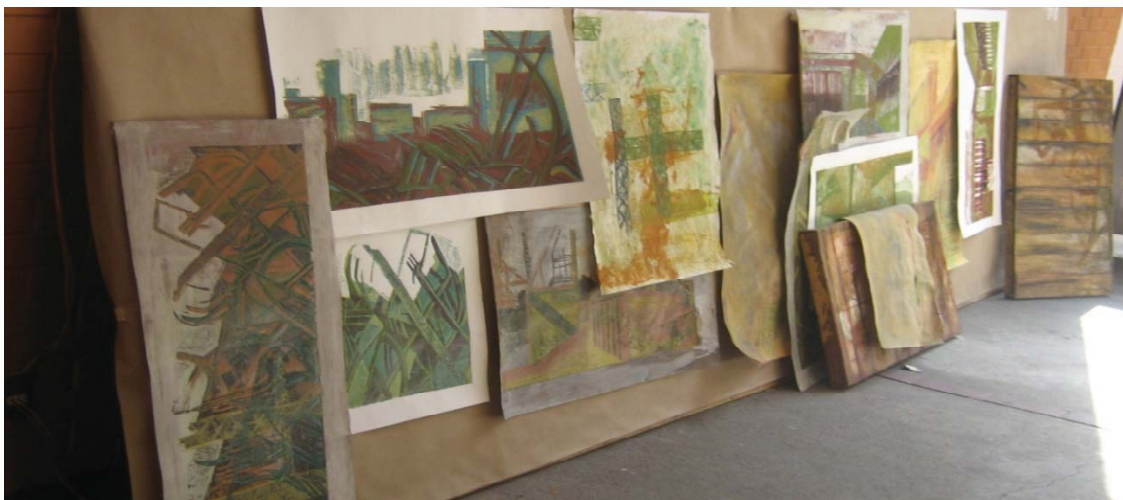


A)





B)



C)

A,B,C, vistas preliminares de impresos respaldado con las tarimas realizadas



3.7.1 EL MONTADO DE LAS IMÁGENES PARA LA INTEGRACION AL LIBRO

Se buscó la manera de montar los grabados a través de ciertos soportes para la presentación de los mismos, en éste caso se utilizó macocel, ya que por su resistencia permite la intervención hacia éste, de alguna forma se recurrió hacia los soportes con manchas de pintura, y retazos de impresos durante el proceso.





Vistas laterales de los soportes de las imágenes



El pegado de los impresos sobre el macocel permite ver la lectura de la imagen teniendo un frente y un reverso creando un juego de las mismas de acuerdo al acomodo que se quiera dar.



Imágenes montadas sobre los soportes



3.7.2 LA PRESENTACION DEL LIBRO

A través de las vistas del libro mismo, permite la lectura del interior y del exterior, mencionado por Raúl Renan implica el juego de dentro-fuera, siendo la apariencia de afuera la primera impresión para el espectador; dentro del libro mismo la lectura es más personal, puesto que el análisis de las imágenes así lo permiten.

El armado del libro se basó respetando la segunda maqueta, de acuerdo a su apertura y la forma de moverse dentro del espacio, pensado en que

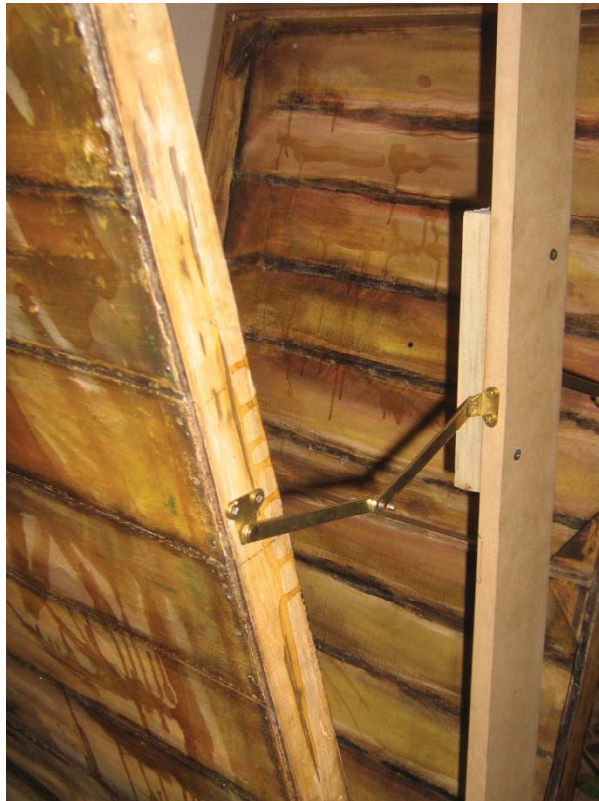
no fuera un objeto inmóvil, sino que hubiera una interacción con el espacio, por una parte el juego de las tarimas permite encerrar o resguardar las imágenes creadas dando la visión de que se trata meramente de un objeto inanimado, ya con la intervención del espectador, entonces el objeto se convierte en una apertura que permite ver la lectura de las estampas, tomándolas de una en una, provocando el acercamiento a las imágenes, a las texturas, a rodear el mismo libro y por otra parte la interacción con el mismo



espectador, de éste depende la manipulación o la forma de leerlo, ya que éste último es el que interpreta la unidad entre la forma representada del libro y la experiencia dejada al espectador; quizá deje formas de percibir la ciudad, de apre-

ciar cosas que parecieran no tener un sentido “bello”, de percibir elementos sin sentido y convertirlos a algo importante, se trata de dar un poco de vida a lo ya terminado, en éste caso por medio de la gráfica.





3.8 CONCLUSIONES FINALES

A través del trabajo de las estampas realizadas y a su vez el libro desarrollado dentro del taller de experimentación e investigación “José Guadalupe Posada” y el Seminario del libro alternativo impartidos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas a cargo de los maestros Daniel Manzano Águila y el Maestro Pedro Ascencio Mateos, se deslinda lo siguiente:

*el manejo de imágenes se ve perseguida por un contexto teórico histórico, es decir donde la teoría se ve vinculada con la práctica.

*El hecho de abordar la temática urbana es porque no es un motivo nuevo para la creación o representación de imágenes, así; artistas como Piranesi vé en la ciudad razones para mostrar una urbe derrumbada, restos de una antigüedad que pasan a ser parte de la historia, que reflejaron de alguna manera en un tiempo determinado cierta esteticidad, en ésta época las circunstancias no han cambiado mucho. En el transcurso de los viajes por la Ciudad de México para la preparación de dicho libro, se observa como las viejas casas, a menudo modestas,

incluso pobres, cuya paleta de colores, dentro de su sobriedad, es el fruto de viejos hábitos y costumbres, o de creación espontánea, no son, sin embargo, motivo de orgullo para los habitantes, que preferirían una vivienda “moderna” más representativa del que quieren aparentar, manifestándose hoy una fuerte tendencia a utilizar en gran medida colores de acuerdo a las posibilidades económicas, el hecho de pintar sus bardas aunque éstas carezcan de un determinado acabado, surge la necesidad de cubrirlas con color, es entonces que la obra negra se torna de cierto modo coloreada, que el color propio pertenece al patrimonio cultural de la ciudad o de la región.

El tema de las construcciones viejas, fachadas, casas inacabadas, son espacios de mera contemplación por el paso del tiempo, su apariencia gastada y vivida, incluso mancillada, una especie de metáfora del hombre mismo, de sus ilusiones y de sus castigos que se le infringen. Los muros en éste caso actúan como punto de partida o medio hacia otro pensamiento. Sin duda



el consejo de Leonardo a los jóvenes pintores, incitándolos a mirar las manchas de una pared, llena de evocaciones, así como el tema romántico de las ruinas- verdadera arqueología trágica que ha sido vista como un símbolo, son un eco lejano de esta predilección por las paredes.

Es un tema marcado y a la vez no termina, lo cierto es que dentro del trabajo que se manejó (es decir la estampa, y sobre todo el grabado en madera) quedan todavía oportunidades de seguir experimentando, el trabajo no concluye aquí, se ve la posibilidad de abarcar las imágenes, de seguirlas trabajando, quizá hasta llegar a una síntesis, como así ocurrió en un par de impresos logrados durante la investigación, ahora bien, por otro lado se parte de la idea realista de una forma para abordarla un tanto semejante a ésta, pero también se parte de la misma idea tomada del natural para concluirla quizá en una abstracción, en una sugerencia de forma, una síntesis, ya sea mediante el recurso de la línea, el color o la misma textura generada a través del manejo de los papeles imprimados y la adhesión

de otro tipo de papeles a éste. Se ve la necesidad de que por medio de la gráfica se dé un lenguaje más expresivo, un lenguaje más plástico a lo que se esté planteando o a lo que se quiera representar, y es que el carácter de las construcciones muchas veces plantean así su naturaleza, lineales; con sugerencia de pocos matices, y de múltiples texturas táctiles, es así que estos recursos de carácter plástico se buscaron en la elaboración de las imágenes, mostrados a base de la xilografía este uso de elementos. El color en las construcciones es utilizado para enfatizar el carácter de la misma, para acentuar su forma y sus materiales y para hacer más claros sus componentes; puede servir para favorecer, destacar, disimular y aún ocultar. El color puede embellecer o alterar todo un edificio o, a la inversa, puede anular la cualidad de los materiales. La luz y el color son elementos que no se pueden separar debido a que gracias a la luz se pueden apreciar la textura, y dar la sensación de la creación de espacios. La iluminación crea y destruye el espacio, cambia el aspecto de las cosas de diferentes maneras. El espacio nunca



está vacío, ni puede ser concebido como tal, la oscuridad es un factor positivo en la percepción humana. El espacio y la iluminación son percibidos en términos de los objetos y superficies que se encuentran en un lugar determinado. El color de una ciudad es el aspecto de su historia. Se utiliza el color como apoyo de la forma, para estructurar, subrayar, realzar, estimular o revalorizar una obra como desde el inicio de la construcción.

Por otra parte fue el agrado de las obras obtenidas, el hecho de las texturas creadas/provocadas por las mismas tintas, que desde el proceso de estampación no se veían planeadas.

Es ahora esa inquietud que deja el proceso por elaborar estampas de carácter texturizado, la búsqueda de soportes de impresión para lograr mejores acabados, el uso recurrente de la línea, tanto de carácter compositivo tanto como elemento de estructura, de definición, de sugerencia, es ahora el motivo por complicarse de cosas a las cuales nos lleve a contemplar el uso de visiones con un sentido más sintético, el hecho de sugerir formas, de dar un sentido más compositivo, ya sea mediante el uso del color o de una misma línea, pero es siempre la búsqueda de elementos visuales la que determinen la integración de esa misma imagen requerida.



BIBLIOGRAFIA

- * ACHA, Juan, Comentario, notas sobre como percibir la ciudad, la ciudad concepto y obra.
- * ARNHEIM, Rudolf, "Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador", 1999, p 376.
- * 1.2.1 Características y clasificación de los libros alternativos.
- * CARRION, Ulises, El arte nuevo de hacer libros.
- * [Catálogo de la Exposición "Piranesi, una visión del artista a través de la colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- * ¿Cómo nacen los objetos?, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- * CLARK, Kenneth Mckenzie, "La rebelión Romántica: el arte romántico frente al clásico", 1990.
- * "El libro de Artista", ediciones de arte dos gráfico, Bogotá Colombia, 9ª. Feria Internacional del libro.
- * FERRATER, Mora, J. "Diccionario de Filosofía", 1994, p 3497.
- * FICACCI, Luigi, "Giovanni Batista Piranesi", catálogo completo delle acqueforti, TASCHEN, 2001.
- * FRACTUOSO, Mañá, "Cimentaciones Superficiales", ed. Blume, Barcelona, 1978.
- * GELB, Ignace J. (1987) "Historia de la escritura", Madrid.
- * GENEVIEVE, Monnier, Dibujo, España, 1996.
- * GIOVANNONI, Gustavo, "La restauración monumental", serie museos y monumentos XIV, París.
- * "GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA, La búsqueda de la forma y el color", México, Fabbri editori, 1981.
- * ITALO, Calvino, "Las ciudades invisibles".
- * KARL, Emmanuel, "Crítica de la razón pura", 1991, p 43.
- * LA PÁGINA IMPRESA COMO ESPACIO VISUAL; Editoriales Alternat.

- * LEYMARIE, Jean, "Dibujo", Barcelona, SKIRA, 1998, p. 200.
- * MANZANO Águila, José Daniel, Xochimilco, mayo-1997.
- * MELOT, Michel, "El Grabado", SKIRA, Milano Italia, 1999.
- * MORRIÑA, Rodríguez, Oscar, "Fundamentos de la forma", ed. Pueblo y Educación.
- * PAYRO, Julio, "Los héroes del color y su tiempo", Buenos Aires ed. Nova, 1963.
- * PENNI, Nicholas, "Piranesi", London, Orezco, Books.
- * RENAN Raúl, Los otros libros, UNAM, México D.F., 1988.
- * RODRÍGUEZ GARCÍA, Cristina, "El Grabado en Madera, Historia y Trascendencia", UAM, México, 1999.
- * ROSENKRAFT, Kart, "estética de lo feo".
- * ROBLES Urquiza, Judith, El libro de Artista "en la vida cotidiana".
- * RUBIO Martínez, M., "Ayer y hoy del grabado", Universidad Iberoamericana, México, 1979.
- * SANCHEZ Vázquez, Adolfo, La pintura como lenguaje, 2ª edición.
- * WITTTKOWER, Rudolf, "Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750", manuales arte cátedra, Madrid, 1989.

