



## Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

### ***Tipóbrick***

**Ciudad y Arte Público en la construcción  
de un Libro - Arte de Tipos móviles.**

**Tesis que para optar por el título de:**  
Licenciado en Diseño y Comunicación Visual.

**Presenta:**

Rurik Alberto Bruno Hernández Mendieta

**Director de Tesis:**

Dr. Ricardo Pavel Ferrer Blancas (FAD)

**Sínodo:**

Mtra. María del Carmen Rossette Ramírez (FAD)

Mtro. Eduardo Acosta Arreola (FAD)

Lic. Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez (FAD)

Lic. Ernesto Ezequiel Montes de Oca Uriarte... (FAD)

México, D. F. 16 de Septiembre de 2017.

Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

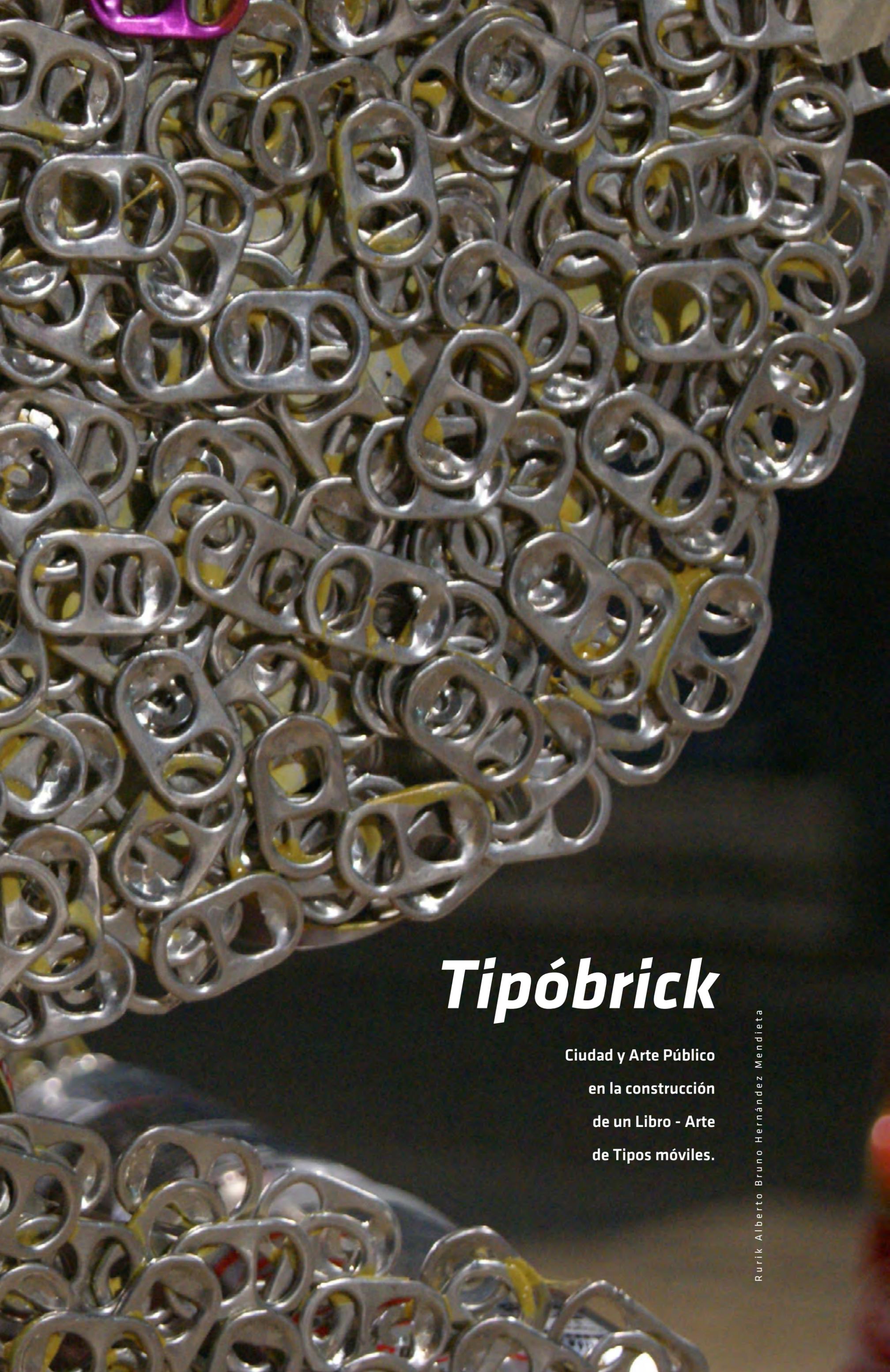


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



# ***Tipóbrick***

Ciudad y Arte Público  
en la construcción  
de un Libro - Arte  
de Tipos móviles.

Rurik Alberto Bruno Hernández Mendieta



# Índice

- **Introducción**
- **Ciudad y Arte Público**
  - La ciudad en crisis
  - Espacios urbanos
  - Arte público/espacio público
  - El planeamiento participativo o asistido
  - Nuevo género de arte público
  - Park Fiction
- **Libro - Arte**
  - Contexto histórico del libro
  - Contexto internacional
  - Contexto en México
  - El concepto
  - Libro - Arte
- **Tipos móviles tipografías 3D**
  - Aplicación del proyecto
  - Ciudad y su recorrido
- **Conclusiones**
- **Fuentes de consulta**



# {Intro}

*ducción*

Explorando y reconociendo el espacio público desde muy pequeños, nos hemos vuelto insensibles a las problemáticas de la ciudad, dando por hecho que los errores son aciertos y los aciertos errores. Desde tiempos ancestrales cuando el hombre pudo caminar sobre sus dos piernas, nuestros recorridos tenían un sentido meramente nómada, ahora los usos y modos han cambiado; pues se ha construido vías y ciudades que facilitan la movilidad. Este documento plantea, a lo largo de 3 apartados, la interacción de las personas con su ambiente. Reflexiona sobre el modo de concebir un sitio, una calle, una ciudad y cómo impactará en las futuras generaciones y su manera de relacionarse con su entorno.

En el primer apartado aborda como las ciudades han crecido desmedidamente en los últimos años, algunas de las causas de porque en los suburbios no hay una planificación del espacio, porque se han convertido en centros impersonales, carentes de sentido y fabricando inhóspitos espacios públicos. De igual manera se muestran algunos ejemplos de cómo diversas ciudades del mundo han revitalizado de manera exitosa la activación de los espacios públicos. En el segundo apartado se habla del concepto libro-arte que se retoma desde la cuestión histórica, empezando por las vanguardias de 1910, el contexto y poder que tuvieron ciertas publicaciones, sus alcances y limitaciones de la época, su manera de innovar y llegar a las masas de una forma creativa y única. Por último, la propuesta que se plantea en el apartado numero tres se busca romper algunos paradigmas del diseño editorial y la escultura tradicional “Tipografías 3D realizadas con materiales reciclables” –el libro detalla el proceso de realización e instalación, su comportamiento con el usuario y los proyectos multidisciplinarios que se pueden generar– busca crear una cultura urbana, pretendiendo utilizar la ciudad y sus vías como soporte editorial, generando vínculos con el entorno.

Este escrito no pretende modificar la idea de ciudad, pero trabaja a partir de la idea de que el espacio público muta y se adapta a través del diseñador, artista, arquitecto o urbanista. Intervenir o morir en el intento.



# Ciudad y Arte } *Público*

“ En el espacio que es público, el público al cual pertenece acepta ser un público; son personas que representan la ciudad, son público cuando actúan en nombre de la ciudad”

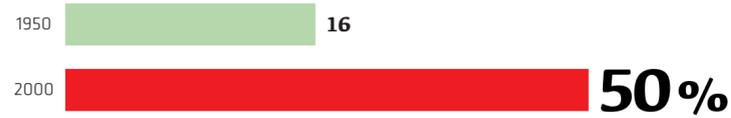
“Vito Acconci

# Ciudad en crisis

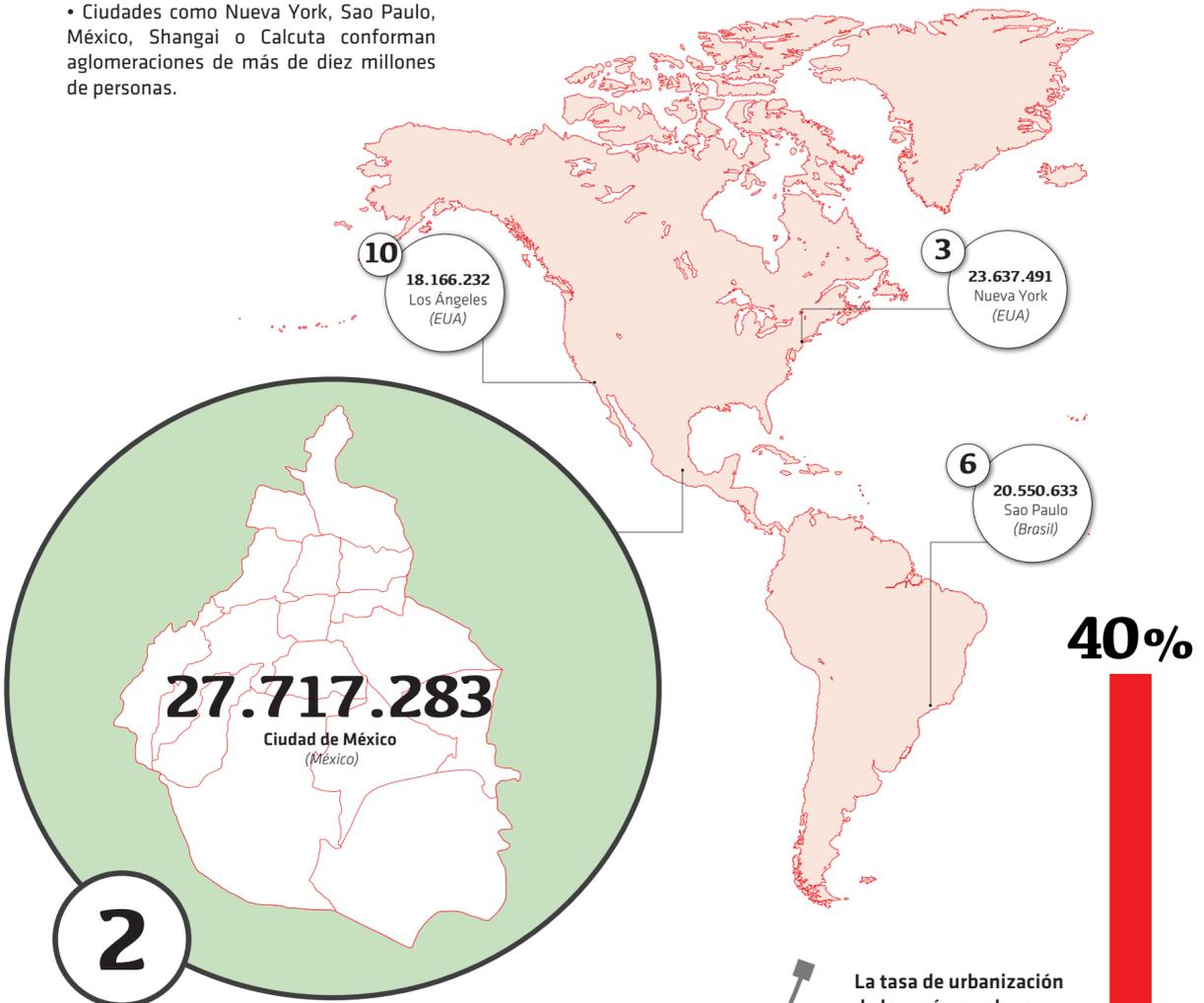
En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española refiere: cambio brusco en el curso de una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el paciente, en este caso el paciente es la ciudad.

UNA CIUDAD EN CRISIS PRESENTA LOS SIGUIENTES SÍNTOMAS:

**100,000**  
habitantes por ciudad  
en los últimos 50 años incremento de:



• Ciudades como Nueva York, Sao Paulo, México, Shangai o Calcuta conforman aglomeraciones de más de diez millones de personas.



**50%**  
de la humanidad se concentra en urbes, como consecuencia de un fenómeno de urbanización masiva cuya dinámica se acelera aún más en los países pobres.

La tasa de urbanización de los países pobres creció del:



**46,766,403**



A PARTIR DE DICHS SÍNTOMAS ESTAMOS EN POSIBILIDAD DE DIAGNOSTICAR EN TÉRMINOS GENERALES QUE:

- Ampliando la concepción urbanística, planificadora y moderna esbozada en el S. XIX a partir de la II Guerra Mundial, en la cual la conformación de las ciudades contemporáneas se produce bajo impulsos de un modelo único o universal de ordenación del territorio, la idea de "ciudad histórica".
- Las ciudades y los tejidos territoriales son expresión del orden económico y social, que entiende el desarrollo en términos de producción, distribución y consumo masivos, de tal suerte que convierte el suelo en un recurso especulativo-productivo de primer orden.
- Su funcionalismo ha provocado la segregación de la ciudad, ha modificado radicalmente la estructura urbana (incluida la degradación de calles y plazas), haciéndola impersonal, y ha fabricado inhóspitos espacios abiertos entre las construcciones arquitectónicas<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Carlos De Mattos, *Globalización y metamorfosis urbana en América Latina*, disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/30699/36765>, 28 de agosto de 2017 3:30 pm

“ A partir de la degradación de los centros históricos se busca una recomposición de lo que llamamos cultura urbana”

Néstor García Canclini

A

l inicio de los años ochenta y principalmente, a partir de 1990, Libro verde<sup>2</sup> (medio ambiente urbano de las Comisiones Europeas); comienzan a valorarse y apoyarse los proyectos que fomentan los espacios verdes y la ecología metropolitana, como una respuesta a la degradación de los espacios para la convi-

vencia y la interacción social. El paradigma económico que vivimos actualmente alimenta un mecanismo que incide y condiciona directamente la composición urbana; por encima de cualquier planeamiento que tenga en cuenta las carencias y deseos de los ciudadanos y la necesidad de espacios libres

que la ciudad requiere.

Un factor determinante en la forma de usos del territorio que se ejecuta actualmente y en la propia configuración de los espacios, son las redes de infraestructura, en particular las que facilitan la dispersión espacial de las funciones, al tiempo que generan grandes deterioros

ambientales y territoriales acrecientan la dependencia. El tipo de ciudad que se produce a partir de estas prácticas, da lugar a continuos urbanos de crecimiento ilimitado, constituidos por ámbitos comerciales y residenciales, en los que las áreas naturales y los espacios públicos se sacrifican o degradan<sup>3</sup>.

La ciudad actual se reconoce en la complejidad del fenómeno urbano. Diversas variables confluyen en la crisis actual de la ciudad, podemos ver la concentración de pobreza; segregación; funcionalización económica; pérdida de calidad de vida; degradación de los centros históricos; indiferencia hacia

la naturaleza; problemas de gobernabilidad y deterioro de los espacios públicos; voracidad de consumos energéticos; producción de residuos a gran escala; decadencia arquitectónica; áreas residuales; carencia de espacios públicos. Las ciudades se han deshumanizado; han perdido su condición inicial

<sup>2</sup> El Libro Verde tiene por objeto iniciar un amplio debate sobre cómo podría fomentar la Unión Europea la responsabilidad social de las empresas a nivel europeo e internacional, en particular sobre cómo aprovechar al máximo las experiencias existentes, fomentar el desarrollo de prácticas innovadoras, aumentar la transparencia e incrementar la fiabilidad de la evaluación y la validación. Propone un enfoque basado en asociaciones más profundas en las que todos los agentes desempeñen un papel activo.

<sup>3</sup> Carlos De Mattos, *Globalización y metamorfosis urbana en América Latina*, disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/30699/36765>, 28 de agosto de 2017 3:30 pm



¿De  
dónde  
**saco**  
tantas  
**latas?**

de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera. Es por todo esto, que han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana. El ciudadano vive las tensiones urbanas con sensación de malestar e incomodidad y por lo

general, se siente desposeído de espacios abiertos en los que socializar su experiencia personal, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia o la participación social. Los ciudadanos constatamos que los antiguos espacios públicos de relación social, espacios intermedios y de

transición (plaza, calle, avenidas, parques, etc.), han sido disueltos y sustituidos por lugares homogéneos y estandarizados; deshumanizados; lugares de ocio de masas o de consumo; que han originado nuevas centralidades urbanas: grandes superficies comerciales, supermercados, centros de ocio,

aeropuertos, estaciones, etc.<sup>4</sup> Néstor García Canclini en su libro "Imaginarios urbanos"<sup>5</sup> habla de cómo a partir de la degradación de los centros históricos se busca una recomposición de lo que llamamos cultura urbana. Y a partir de esto cambian los usos del espacio urbano al pasar

de ciudades centralizadas a ciudades multifocales, policéntricas, donde se desarrollan nuevos centros a través de los centros comerciales, tanto populares como de clases altas y define tres tipos de ciudad que coexisten al mismo tiempo, la ciudad histórico territorial, la industrial y la informacional.

La ciudad construida por el Movimiento Moderno<sup>6</sup> ha desatendido el espacio público. Progresivamente se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como una "máquina de habitar" o de producir, en conformidad con los deseos de los promotores y proyectistas. El espacio público convencional se

<sup>4</sup> *Idem*, s/p  
<sup>5</sup> Néstor García Canclini, *¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?*, disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/eure/v33n99/art08.pdf>, 28 de agosto de 2017 1:30 pm  
<sup>6</sup> Como definición en la arquitectura, se entiende que este es un conjunto de tendencias surgidas en la primera parte del siglo XX, lo que provocó una separación entre la forma tradicional de configurar espacios, su composición y sobre todo su estética. Este marcó un comienzo a nuevas ideas para involucrarlas en la construcción, uniendo el arte y el diseño. Este movimiento trajo consigo la incorporación de nuevos materiales constructivos como: el acero laminado, el hormigón armado y el vidrio plano en grande. Sus características: Asimetría, perfiles de acero, Interiores luminosos y diáfanos, Plantas y secciones ortogonales, Carencia decorativa en fachadas, Grandes ventanales horizontales. Los mayores exponentes de este movimiento fueron Peter Behrens, Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier. En <http://www.arqhys.com/contenidos/movimiento-moderno-arquitectura.html>



· Proceso y elaboración de Tipóbrick, realizado con materiales reciclables.

El espacio público ha retrocedido y perdido calidad, mientras asistimos a una gran demanda sobre plazas y calles en forma de colonización publicitaria.

ha diluido en avenidas de tránsito y genéricas zonas verdes sin personalidad; mientras que los restos supervivientes naufragan en el anonimato y la desvalorización. El espacio público ha retrocedido y perdido calidad, mientras asistimos a una gran demanda sobre plazas y calles en forma de colonización publicitaria y de privatización creciente del espacio público (terrazas, kioscos)<sup>7</sup> Las causas que han llevado a las ciudades a este punto son diversas pero podemos hablar primero que nada de la migración constante ya sea del interior de la república o de fuera del país, la centralización de diversas actividades del entorno federal, el alza de la delincuencia en distintos

ámbitos provocada por la desigualdad que genera una visión económica y política excluyente, la corrupción, la falta de programas sociales y de educación, la construcción desmedida de vivienda de pésima calidad, que trae consigo problemas en la distribución y costos de servicios básicos como el agua, drenaje o la recolección de basura, el exceso de automóviles y un programa de movilidad efectivo que como consecuencia genera niveles muy altos de contaminación la extinción de pequeñas y grandes empresas desplazadas por cadenas comerciales, la construcción de plazas comerciales gigantes, las renovaciones urbanas que provocan desplazamiento y gentrificación.

Es por ello que el habitante de la ciudad vive en un entorno físico conflictivo, denso y hostil e incómodo e inseguro, despersonalizado; paisajísticamente duro, que cuestiona diariamente la habitabilidad y la solidaridad exigible a la urbe, consecuencia de un tejido democrático insuficiente y de un modelo de producción espacial desequilibrado urbanísticamente, insostenible ambientalmente e injusto socialmente. Por ello la reclamada renovación de la ciudad debe implicar la renovación del paisaje urbano y la recuperación actualizada y anti-nostálgica del espacio público como lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea.

<sup>7</sup>Carlos De Mattos, *Globalización y metamorfosis urbana en América Latina*, disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/30699/36765>, 28 de agosto de 2017 3:30 pm

# Espacios urbanos

La conformación de las ciudades contemporáneas adoptan un modelo único y global de ordenación del territorio, ampliando la concepción urbanística y planificadora moderna realizada a partir de la segunda guerra mundial, (ya sea en construcción o remodelamiento de ciudades históricas) donde su finalidad es el beneficio económico. Que generan como consecuencia desplazamiento de los habitantes originarios y procesos llamados de blanqueamiento o gentrificación.

La ciudad es un lugar de consumo; de producción de mercancías; del ocio de masas; es todo; menos un lugar de encuentro y de comunicación. Ahora los paisajes públicos resultan poco atractivos y son pobres en cuanto a la calidad, diferentes factores y elementos de la misma ciudad intervienen y pesan para que se realicen nuevos proyectos urbanísticos, arquitectónicos y de diseño, se ha retrocedido y perdido calidad; los pocos que se realizan ha diluido su falta de carácter y personalidad.

Ahora, los programas de creación de infraestructura territorial reclaman una nueva revisión y actualización en sus procesos de producción urbanística esto en pro a la estética y belleza de los prácticas urbanas, esperando superar los aspectos y comportamientos convencionales, formularse preguntas en todas direcciones, e incorporando proyectos con una perspectiva inédita, compleja y auténtica.

En los sesenta se vivió un momento decisivo ya que fue un parte aguas, una reacción y rehabilitación renovada hacia los elementos que adornaban la ciudad (esculturas), ya que los artistas y diseñadores de la época buscan la posibilidad de concebir el campo extendido, esto quiere decir que deseaban perder todas las cualidades formales de la escultura (pérdida de materialidad, contorno, volumen, el rechazo a los materiales nobles y de durabilidad, todas esas características sobre

las que se ha basado la concepción tradicional de la escultura); y justamente esto es lo que retoma y rompe el proyecto, Tipóbriko.

Entonces se trata de rehabilitar, mejorar los espacios urbanos, crear lugares para la ciudadanía, que se armonice con proyectos esa cara dura de las ciudades. Resultados es lo que necesitamos; Noguchi formula una crítica explícita sobre el comportamiento artístico frecuente, donde el espacio urbano es concebido como mero contenedor de la obra

y que muchas veces esta no produce ni una sola sensación, ni siquiera de interés, en el espectador, ¿Se ha hecho algo?. Si, sí se ha hecho, pero no se ha logrado sensibilizar a nadie, se siguen colocando con insistencia, con saña, de manera torpe e inútil, aparte de que son descontextualizadas estas esculturas (y son pagadas con nuestro dinero); entonces, la obra debe ser considerada como un gesto crítico proyectado sobre el territorio, en potencializar y revitalizar el valor de





**¡falta  
mucho!**

· Estructura de las tipografías Tipobrick realizado con latas y pegamenmto .



El artista o diseñador puede comportarse como experimentador, informador, analista, activista, etc; para crear un modelo de espacio público, más social, ideológico, político con voluntad crítica y combativa en atención a las demandas de la comunidad.

los espacios públicos, instalar un estilo acorde a los nuevos lenguajes de la época.

Se debe buscar un interés específico en la relación que hay entre la obra y el espacio público; su localización o el espacio destinado de la obra; su contexto social; dotarla de valor y de fuerza; trasladarla más allá del canon clásico; lograr un proceso de maduración que influya en la práctica y el discurso; dar una experiencia exclusiva a cada individuo; enriqueciéndola con la participación ciudadana (invitando al diálogo, procurando sensibilizar y educar) no solo revisar las formas, sino también los valores ideológicos (ya sea en un contexto de conmemoración o no). Se debe

abrir al amplio abanico de oportunidades creativas que se encuentran en el espacio público, crear para él; proyectar para él y solo para él sin divagar con conceptos raros o absurdos; poner en claro todas sus características políticas sociales y culturales.

Aprehender el lugar y de éste, (requerimiento perceptivo y crítico) creando un diálogo con el entorno (el espacio se lee de manera más rica; interpretando sus adherencias históricas, sociales, urbanas, funcionales...); abordando con colaboraciones multidisciplinarias, entorno a compartir un mismo proyecto (asimilando reflexiones, técnicas y otros comportamientos, que vayan de acuerdo con el

mismo), se busca enriquecer el espacio más no que sea una extensión o prolongación de museo (ni que se pretenda ni se entienda como tal) que ha ido desatendiendo el contexto específico y las necesidades e intereses de la comunidad.

Se debe ser sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, comprometerse e internarse en abonar conflictos (político, social, cultural) se debe conectar con las problemáticas sociales, según Suzanne Lacy el artista o diseñador puede comportarse como experimentador, informador, analista, activista, etc; para crear un modelo de espacio público, más social, ideológico, político con voluntad crítica



·Aspecto de día de trabajo, donde pedazos de ladrillos para construcción y otros elementos, hacen presión para que se logren pegar las láminas de Tipóbrick.



No se trata de concebir al espacio urbano como una gran sala de arte, ni mucho menos un museo al aire libre.

y combativa en atención a las demandas de la comunidad<sup>8</sup>.

Este proyecto público busca ayudar a generar una percepción distinta en la manera que tenemos los ciudadanos de percibir la ciudad. Puede provocar cambios a partir de hacer visible la necesidad y obligación que tenemos como ciudadanos de participar en los proyectos para la ciudad. Generar una reflexión sobre nuestro papel en distintos temas, como la política o la sustentabilidad por ejemplo. Es importante el desarrollo del empoderamiento ciudadano sobre los proyectos que atañen a la ciudad para incorporarlo a su identidad social-cultural, se va a intercambiar conocimiento y generar

motivación, construyendo la imagen que desean tener sus comunidades. El fin de estas instalaciones es que las retomen en su vida diaria y puedan surgir nuevos proyectos que retroalimenten a los proyectos ya establecidos o por establecer. La idea central de la motivación es la participación y la vinculación ciudadana.

Pensando en hacer eficaz y exitoso el impacto social y espacio público, es necesario que se asegure la aceptación y la participación activa de los usuarios en el proyecto, condiciones de vida e identidad colectiva son parte fundamental para establecer estos procesos de cambio. No se trata de concebir al espacio urbano como una gran sala de arte, ni

mucho menos un museo al aire libre (que podría ser muy válido para este u otros proyectos realizados por diferentes diseñadores, artistas, urbanistas, etc); pero en este caso se propone como un soporte editorial, retomando todos sus rasgos, elementos, infraestructura, sociedad, cultura y componer lo ya compuesto pero con un orden y sentido editorial, así esta práctica no debe jamás entenderse como un exceso de lo privado, ni olvidarse de la audiencia a la que se dirige.

Así este proyecto asume los retos de la ciudad y comprende las transformaciones sufridas en el entorno, por ello propone la participación para generar una cultura creativa e inteligente desde el planteamiento del proyecto, que este inmerso en el debate de la ciudadanía, no repetir o extender las prácticas publicitarias ejercidas por medios de comunicación que con saña invaden a la ciudad sin importarles el bien común.

<sup>8</sup> Suzanne Lacy, "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art", en Mapping the Terrain. New Genre Public Art, opus cit., pp. 171-185. Paloma Blanco resume los argumentos de Lacy en artículo citado, pp. 32-36.

# Arte público/ espacio público

El espacio público es el dominio simbólico de poder (social, político, cultural) que pone a prueba las habilidades de interpretación del usuario, que por ser de todos y para todos, demasiadas veces se priva de ser intervenido. Todo esto gracias a que es legislado políticamente (no puedes llegar a instalarlo sin un permiso en ningún lugar público). Este proyecto intenta generar, promover y

difundir nuevos protocolos de acceso público. Me parece importante antes de abordar el concepto de espacio público, definir que es arte público y para ello de manera concreta me enfocaré en el concepto que propone Lucy Lippard, a sabiendas de que existen diversas perspectivas sobre esto tomaré el último por ser el más cercano a mi idea de producción y acción en el espacio público.

“

El arte público es cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio”

**Lucy Lippard**



¡A  
ver  
si  
pega!

“Cama de operaciones” en la cual se haya la tipografía “¡A ver si pega!” antes de ser exhibida en la Ciudad de México.

En este sentido Lippard menciona que el arte público es: "Cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio"<sup>9</sup>. Ahora bien relacionaré este concepto con el de espacio público de la siguiente manera.

El espacio público debe proponerse siempre abierto a la comunicación; no debe ser inaccesible; debe poder recorrerse por completo y alcanzar cada uno de sus puntos. Debe ser accesible desde cada lugar habitado eliminando la distancia y la separación; esto significa la expropiación del espacio público, haciéndolo un espacio común y funcional, donde la indiferencia y la uniformidad se sacrifiquen para potenciar la identidad y el respeto a la diversidad.

Con esta misma idea Vito Acconci en su catálogo "Public Space in Private Time"<sup>10</sup> hace referencia a este concepto diciendo que en el espacio que es público, el público al cual pertenece acepta ser público; son personas que representan la ciudad, son público cuando actúan en nombre de la ciudad. La definición de cierto espacio de la ciudad como público

es un aviso, una advertencia de que el resto de la ciudad no es pública. Nueva York o París no nos pertenecen y tampoco México. El espacio público es un lugar situado en el centro de la ciudad pero aislado de ella. El espacio privado se vuelve público cuando el público lo quiere; el espacio público se vuelve privado cuando el público que lo posee lo abandona.

Por ello la vinculación del público en el espacio y en la pieza es fundamental como lo afirma Rudi Duch "la idea es que los espectadores se tomen su tiempo y escuchen los sueños y los descubrimientos que el arte les ofrece"<sup>11</sup>. De esta manera la relación de los conceptos anteriores dan pie para abordar el último concepto.

El espacio público debe estar abierto a la comunicación, no debe contener residuos inaccesibles, debe poder recorrerse por completo y alcanzar cada uno de sus puntos. Debe ser accesible desde cada lugar habitado eliminando la distancia y la separación.

<sup>9</sup> Lucy Lippard, *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*, en Modos de ver y hacer arte crítico. Paloma Blanco p. 61

<sup>10</sup> Vito Acconci, *The Language of Public Space*, disponible en [http://www.globalartaffairs.org/var/cat\\_file\\_2011\\_-\\_DART\\_INTERNATIONAL\\_-\\_ACCONCI\\_d29\\_publicspace\\_ACCONCI.pdf](http://www.globalartaffairs.org/var/cat_file_2011_-_DART_INTERNATIONAL_-_ACCONCI_d29_publicspace_ACCONCI.pdf), 28 de agosto de 2017 1:40 pm

<sup>11</sup> RUDI, Duch "Volwort zum Documenta 7" en Cat. Exp. Tomo I.D (mas) V Paul Dierinhs Verlag. Kassel 1982, p.139





· Juego de palabras para realizar "stopmotion" en el paso peatonal Francisco I. Madero, Ciudad de México.

# La participación como una oportunidad

En las formas de renovación de la ciudad y en la estructura territorial (en el paisaje), el planeamiento tiene una responsabilidad determinante. Las prácticas planificadoras vigentes reproducen comportamientos institucionales que reclaman una inaplazable revisión y actualización, de cara a recuperar la dignidad. Un aspecto clave en esta dirección lo constituye el replanteamiento de la participación en el proceso de planificación urbanística, de

modo que se incorporen mecanismos colectivos de construcción de la ciudad y de ordenación del territorio: el planeamiento participativo.

Patsy Healy, en un artículo publicado a comienzos de los noventa titulado *El planeamiento a debate*. La acción comunicativa en la teoría del planeamiento, sigue las ideas de Habermas para reformular la participación en el planeamiento, entendido como empresa comunicativa, y propone que “el planeamiento urbanístico se debe entender como un proceso basado en la colectividad y en la interactividad,

criticando la dominación unidireccional del racionalismo científico”, que ha obstruido la interactividad.

Para superar ese vacío, Healy sostiene que Habermas ofrece “una alternativa que conserva la noción de liberalidad y el potencial democrático del razonamiento, que ensancha el campo no sólo hacia las formas técnico-racionales, sino también la percepción moral y la experiencia estética”. Dos dimensiones claves, sin duda, en el replanteamiento de las formas de producir la ciudad.<sup>12</sup>

“

El planeamiento urbanístico se debe entender como un proceso basado en la colectividad y en la interactividad, criticando la dominación unidireccional del racionalismo científico”

**Patsy Healy**

<sup>12</sup> Carlos De Mattos, *Globalización y metamorfosis urbana en América Latina*, disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/30699/36765>, 28 de agosto de 2017 3:30 pm

Frederick Steiner, plantea que la información sociocultural y la participación ciudadana, son un elemento importante a la hora de definir usos del paisaje. Como señalaba el urbanista Joaquín Sabaté Bel, si los planes urbanísticos del siglo XIX estuvieron marcados por las respuestas al crecimiento de la población y al desarrollo industrial, el nuevo paradigma del siglo XX parece asumir la naturaleza y la cultura como ejes de su reflexión a la hora de proyectar el territorio.

Quizás en este contexto urbano de crisis y al mismo tiempo de oportunidad, el arte tenga algo que aportar, pero, en el mejor de los casos, habrá de tratarse de un arte que, superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formularse

preguntas en diversas direcciones e incorporar reinventiones en la perspectiva de un horizonte inédito y complejo, aún por dibujar.

Joseph Beuys desarrolló en la Documenta 7, en 1982, su proyecto 7000 Oaks (7000 robles), una acción en la que la escultura se desvanecía como objeto para poner en primer término al público participante en la propuesta. Beuys estaba interesado en la acción comunitaria y en su alcance simbólico, para construir lo que denominaría escultura social, con el propósito último de iluminar, a través del proceso, la metáfora de la arquitectura social. Es decir, la articulación de una estructura social coherente. Antes que construir un monumento, Beuys quiso convertir a los ciudadanos en sí mismos en un monumento, al tiempo que

exploraba la imagen de cada individuo como escultor/arquitecto del orden colectivo. El nuevo estatus del objeto escultórico, la centralidad del ámbito urbano, la mediación del artista y la importancia del público en este nuevo contexto, implicados en el proyecto de Beuys, trazan algunas de las líneas de fuerza de la renovación de la escultura en el ámbito del espacio público. Las vanguardias, en cuyo ámbito se transformarían a fondo los lenguajes artísticos, incluida la escultura, que amplía y altera sustancialmente sus registros, y reduce su tamaño al de un objeto pequeño destinado a ser exhibido en museos y galerías, hasta el punto de que Barnett Newman llegará a definirla como "aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro"<sup>13</sup>.

“

La información sociocultural y la participación ciudadana, son un elemento importante a la hora de definir usos del paisaje”

**Frederick Steiner**

<sup>13</sup> Carlos De Mattos, *Globalización y metamorfosis urbana en América Latina*, disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/30699/36765>, 28 de agosto de 2017 3:30 pm

# Nuevo género de arte público

La implicación de las obras de arte público con el contexto resultaba insuficiente porque no daba respuesta a uno de los constituyentes centrales del lugar: el público. El artista debe mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, más allá de las características físicas del emplazamiento. Les concierne la noción de lugar entendida como “contenido humano”<sup>14</sup>.

Su interés se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales: un arte del lugar y de su tiempo, que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en “exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio público en que se manifiesta”, como ha señalado W. J. T. Mitchell.

De este modo, reformulan las prácticas del arte público alumbrando lo que sus teóricos han denominado nuevo género de arte público, y Mitchell prefiere

“ Exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio público en que se manifiesta ”

W. J. T. Mitchell

llamar arte público crítico, confrontándolo al arte público utópico (heredero de las Vanguardias) que, a su juicio, “pretende construir un esfera pública ideal, un nonsite, un paisaje imaginario”<sup>15</sup>, aunque reconoce que obras como el The Vietnam Veterans Memorial, de Maya Lin se sitúan entre la utopía y la crítica. De una mane-

ra sugerente, Jeff Kelley ha establecido la diferencia entre lugar y emplazamiento<sup>16</sup> ilustrativa para apreciar el desplazamiento del centro de interés de los artistas del nuevo género de arte público en relación con el sitio específico: mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un lugar:

<sup>14</sup> Lucy Lippard, *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*, en Modos de ver y hacer arte crítico. Paloma Blanco p. 58

<sup>15</sup> W. J. T. Mitchell, “Introduction: Utopia and Critique”, en VV. AA, *Art and the Public Sphere*, (W.J.T. Mitchell, ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 3.

<sup>16</sup> Jeff Kelley, “Common Work”, en VV. AA. (Suzanne Lacy (ed.)), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 142.



“

Realizar un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas...”

**Lucy R. Lippard**

su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar.

Lucy R. Lippard ha completado la aproximación de Kelley apuntando que “aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez”<sup>17</sup> En los últimos años de la

década de los ochenta y a comienzos de los noventa, este tipo de respuestas artísticas comienza a categorizarse a través de formulaciones críticas. Estaba ya en marcha una nueva dirección de arte público que reorientaba el concepto de lugar, interpretado por Lucy R. Lippard como un “emplazamiento social con un contenido humano”, por lo que reclama “un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas...”<sup>18</sup>. El arte se conecta, con las problemáticas sociales y estrecha críticamente sus lazos con la política.

El artista, según la clasificación de Suzanne Lacy, puede comportarse como experimentador, informador, analista o activista.<sup>19</sup> Estos creadores próximos al modelo de arte público más social, ideológico, político, con voluntad crítica y combativa, de contestación, se expresan a través de gran variedad de soportes: envases, vallas publicitarias, rótulos en autobuses, anuncios en prensa, así como performances en la calle con el propósito de fijar la atención de los ciudadanos en denuncias por discriminaciones de raza, sexo, clase social, orientación sexual, etc. Artistas como Suzanne Lacy, Guerrilla Girls, Group Material, Gran Fury, etc, trabajan en esta línea.

<sup>17</sup> Lucy R. Lippard, “*Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*”, en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, opus cit., p. 54.

<sup>18</sup> *Ídem*, p. 31

<sup>19</sup> Suzanne Lacy, “*Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*”, en *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, opus cit., pp. 171-185. Paloma Blanco resume los argumentos de Lacy en artículo citado, pp. 32-36.

# Park Fiction como ejemplo

El arte público incorpora funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas, lo que equivale a cuestionar la auto-referencialidad y el genio del individualismo creador. El patrón del artista convencional aislado, subjetivo, egocéntrico, que se compadece con las condiciones sociales, cívicas, territoriales y funcionales que competen al arte público. La naturaleza pública



de las obras y la invasión del espacio de la ciudadanía obliga a los creadores a superar la mera expresión individual, planteando, en definitiva, la necesidad de reconceptualizar su papel.

La multidisciplinariedad, en el marco cohesionador del proyecto urbano participativo, indican una vía cooperativa que puede ofrecer mayores garantías de éxito y aceptación en las propuestas, aun a riesgo de que la dinámica de cooperación diluya en el conjunto la

singularidad de las aportaciones individuales a favor de la obra final. Capacidad creativa, cooperación interdisciplinar, participación ciudadana, coordinación administrativa y cultura del proyecto están llamadas a converger tanto en el planeamiento urbano como en las acciones de recualificación, de modo que la polivalencia y el potencial creativo de los equipos equilibren y enriquezcan las respuestas en el diseño de espacios públicos;

superando la dinámica convencional de incluir piezas en espacios asignados, por lo general sin identidad ni significado.

Arquitectos, artistas, urbanistas, paisajistas, diseñadores e ingenieros, entre otros, estamos obligados a revisar las prácticas profesionales, a trabajar conjuntamente y con comités ciudadanos para contribuir a rescatar los espacios públicos de su anonimato, su insignificancia y carencia de dignidad cívica y urbana.

El controvertido Battery Park City de Nueva York constituye un notable ejemplo de actuación urbana integral (urbanismo, diseño, jardinería, mobiliario, arte público...) es una comunidad planificada de un área de 0.4 km<sup>2</sup> en el extremo sudoeste de Manhattan en Nueva York del que una milla y cuarto se dedica a actuaciones de arte público, a partir de 1981. La zona sobre la que se levanta ha sido ganada del Río Hudson usando 917,000 metros cúbicos de tierra y rocas excavadas durante la construcción del World Trade Center y otros proyectos. El vecindario, donde se ubica el WTC, así como varios edificios residenciales y comerciales, fue bautizado con ese nombre debido al vecino Battery Park.

Pertenece y es administrado por la Autoridad de Battery Park City (BPCA), una corporación pública que no está controlada por el gobierno de la ciudad. Las ganancias de la zona se invierten en proyectos residenciales en zonas de bajo ingreso como El Bronx y Harlem. Ofreciendo resultados de paisajismo urbano y arte público reseñables; entre otros artistas, intervienen Mary Miss, Scott Burton, Ned Smyth, R. M. Fischer y Richard Artschwager.

Estamos obligados a trabajar conjuntamente y con comités ciudadanos implicados en rescatar los espacios públicos de su anonimato, su insignificancia y carencia de dignidad cívica y urbana.



Pero el ejemplo que me parece más interesante es el de Park Fiction, ubicado en St. Pauli que era la zona roja de Hamburgo y el puerto alemán más grande. Es a su vez una zona residencial donde el 70% de su población carece de pasaporte alemán y es el área más pobre de Alemania<sup>20</sup>.

En un barrio de Hamburgo, en una cierta calle, había un cierto número de

casas ocupadas. El gobierno de la ciudad decidía, en 1987, demoler algunas de ellas, que alojaban a cientos de personas. ¿Para qué? Para hacer disponibles terrenos para conceder a contratistas privados. El modelo es familiar y se ha ejecutado de mil modos en mil ciudades: ninguna expresión es más característica de un cierto sentido común del urbanismo en la época de

consenso neoliberal. Solo que en este caso un grupo de ocupantes iniciarían una larga y compleja protesta, de la cual no es preciso (no es posible) retener aquí sino que acabaría siendo exitosa, y resultaría en que el gobierno de la ciudad revirtiera sus planes, de modo que el grupo de viviendas de Hafenstrasse, que era el núcleo del conflicto, se convertiría en una cooperativa administrada

por los antiguos ocupantes. En el proceso, además, se constituía una red de vecinos que, una vez terminado este proceso particular, se abocaría a otros proyectos.

El barrio donde esto sucedía se llama St. Pauli. El barrio es pobre y densamente habitado, está lleno de cabarets y casas de prostitución, los espacios públicos y las vistas al muelle (junto al cual el barrio

Se debe generar un espectro que intente dar cuenta de las relaciones humanas en sus contextos y sus necesidades.

se encuentra) son escasas. En 1993, la administración de la ciudad resolvería iniciar construcciones en el único punto en que el barrio se abría a la bahía. La construcción desplazaría algunos edificios; uno de ellos era cierto Pudel Club que era la sede de una densa escena local de bandas punk y de música electrónica y que frecuentaban los artistas instalados ahí.

<sup>20</sup> Park Fiction Kollektiv, *Park Fiction Home*, disponible en <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/>, 28 de agosto de 2017 1:50 pm



Esta protesta activaría nuevamente la comunidad formada en las protestas de Hafenstrasse, que ahora se rearticularía en una alianza de vecinos y ocupantes, de la iglesia y el centro de la comunidad, de los músicos del Pudél Club y la directora de la escuela, de una serie diversa de individuos que propondría como el centro de su reclamo la construcción de un parque público.

Entre los artistas que se mudaban por entonces a St. Pauli estaban Christoph Schaefer y Cathy Skene, que eran parte de una escena artística en la cual se había debatido desde la década de 1980 la cuestión del arte en los espacios públicos. En estos casos la cuestión de los parques rara vez se articulaba de manera directa con la acción política, y esto era

Park Fiction no se trata de un espacio privado, sino acerca de los deseos que salen de las casas y se apropian del espacio público.

particularmente importante para Schaefer y Skene, que se incorporarían en 1995 a la protesta, y propondrían que se realizaran una serie de acciones vinculadas por un nombre: Park Fiction (que había sido el nombre de una rave que se realizaba a comienzos de la década en Hamburgo)<sup>21</sup>. ¿Qué acciones? Una de ellas era lo que llamarían "producción

colectiva de deseos". Pero ¿los deseos pueden producirse? ¿No es un deseo aquello que existe independientemente de toda producción? La producción colectiva de deseos comenzaría aquí a tener lugar de una manera simple, tentativa: a través de una serie de eventos y encuentros informales donde se trataría de construir y responder a cuestiona-

rios. Cuestionarios que muchas veces tomaban, ellos mismos, la forma de los cuestionarios característicos de las escuelas primarias e incluían la clase de preguntas que podían formularse, para auditorios infantiles<sup>22</sup>. Es así que Park Fiction empezó en 1995, después de que los asentamientos irregulares fueron regularizados. Sin embargo

<sup>21</sup> Park Fiction Kollektiv, *Park Fiction Home*, disponible en <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/>, 28 de agosto de 2017 1:50 pm

<sup>22</sup> LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p.10

no se trata de un espacio privado, sino acerca de los deseos que salen de las casas y se apropian del espacio público. Funciona como una red local en la que participan los vecinos, instituciones sociales, la iglesia, paracaidistas, artistas, comerciantes, etc. La idea central es organizar un proceso paralelo de planificación y una producción colectiva de deseos (sin ser comisionados por las autoridades para hacerlo) donde las decisiones sobre los proyectos propuestos se toman en dos mesas redondas comunitarias y se trabajan o desarrollan a partir de un consenso alternativo (se decide democráticamente) y se reclama el espacio público para producciones no comerciales de los deseos emanados del barrio<sup>23</sup>.

Para cerrar este apartado debo decir que el diseñador y el artista se vinculan, bajo distintas estrategias con la idea del Arte-Vida, lo que trae como consecuencia poner la obra en libertad, en libre circulación y de esta forma abandonar la galería para actuar directamente en la realidad social, sobre una disposición artística y política determinada. “cada hombre es un artista” Beuys<sup>24</sup>.

Es entonces que opera la experiencia estética creadora en el espacio público, legitimando de ésta forma las capacidades de la gente que no se ven como artistas y que sin embargo tienen la vo-

luntad expresiva y la sensibilidad artística. Por lo tanto el arte adquiere mediante esta estrategia una dimensión político social; generando un espectro que intenta dar cuenta de las relaciones humanas en sus contextos y sus necesidades.

Partiendo de esta premisa es como Beuys genero distintas acciones enfocadas a proyectos comunitarios, donde articula lo ético, lo político y lo artístico, como lo hiciera también Marcel Duchamp cuando afirmó su idea del arte como filosofía crítica y la extendió; Andy Warhol cuando disolvió el gesto artístico en la esfera de las comunicaciones y el mercado o en otras palabras volver la mercancía obra de arte. En síntesis Beuys, intenta vincular los conceptos de arte y vida y con ello pro-

El diseñador y el artista se vinculan, bajo distintas estrategias con la idea del Arte-Vida, lo que trae como consecuencia poner la obra en libertad, abandonar la galería para actuar directamente en la realidad.

clamar que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa y esta se revela a través del trabajo, por lo que la tarea del artista no es en su raíz distinta a la de los que no lo son. Como consecuencia no busca producir objetos, “obras”, sino acciones.

Desde mi perspectiva, Beuys busca la condición del nómada (un artista más activo) en el entorno del hombre sedentario, busca su desplazamiento continuo, que genera como consecuencia un camino hacia todos los lugares. Es decir, un artista de acción que se vincula con su entorno pero no solo con su lugar de origen, sino que sus acciones pueden generarse en distintos lugares y por distintas personas que se mueven a su vez de manera constante.

El resultado de las acciones forma parte de un circuito comunicativo que después se convierten en signos o documentos depositarios de dichas acciones, lo que llamamos registro.

Creo que las obras de arte en el espacio público encierran un sentido social que involucra al artista activamente con su entorno. Además denuncia y actúa en consecuencia con sus implicaciones, dando sentido a una frase de Octavio Paz “Para que pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan la plena existencia.”<sup>25</sup>

En el mismo sentido Santiago Sierra comenta “Ese Ángel Exterminador es siempre el mismo y creo tenerlo bien localizado”<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Park Fiction Kollektiv, *Park Fiction Home*, disponible en <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/>, 28 de agosto de 2017 1:50 pm

<sup>24</sup> BODENMANN-RITTER Clara, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Editorial Visor, Madrid, 1995

<sup>25</sup> BENEDETTI, Mario, *Poemas de Otros*, cita Octavio Paz. s/p

<sup>26</sup> MARTINEZ, Rosa, *Entrevista a Santiago Sierra*, 50 Bienal de Venecia, Catálogo, España, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003, p. 18

# { Libro } { Arte }

Lo público es parte de la obra que proporciona la oportunidad de una experiencia colectiva, entonces la unión entre arte y vida se formaliza mediante contenidos y formas.



· Instalación multidisciplinaria realizada por el Sero Crew, titulada "Azul Marino", esta constituida por 18 viñetas y se encuentra en la estación radiofónica Radio UNAM (2015).

Edgar Medel

# Contexto histórico del Libro

Hablar del libro es hablar del conocimiento que millones de seres han elaborado durante largos milenios. Es penetrar en el pensamiento humano ilimitado, en la concreción por parcelas del saber formado por la inteligencia y la razón de los hombres desde hace muchos siglos y expresado y transmitido mediante el sistema simbólico del lenguaje, ya que es el lenguaje el elemento modelante de todos los fenómenos culturales y la escritura es la forma me-

dante la cual se materializa. Es en este sentido que el ser humano se ha visto en la necesidad de generar estrategias que lo vinculen con su comunidad y a partir de ello generar sistemas de comunicación a través de códigos que se desarrollan para crear un lenguaje y a partir de éste inventar soportes que difundan sus conocimientos entorno a todas las actividades que desarrolla, como su historia, sus descubrimientos, sus experiencias con el medio y sus creencias.

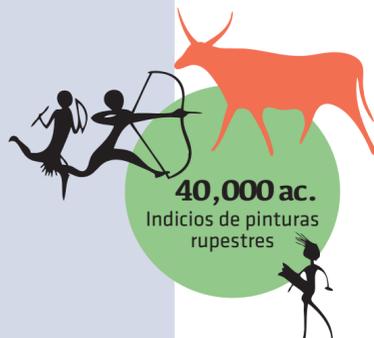
## DE ACUERDO A LO QUE ERNESTO DE LA TORRE SEÑALA EN BREVE HISTORIA DEL LIBRO EN MÉXICO:

- Fue en las culturas Obeid y Warka, asentados al sur del río Éufrates y del Tigris, donde se creó la escritura sobre tabletas de arcilla, a partir de un sistema pictográfico realizado con palabras signos y símbolos.



**3400 ac.**  
Los egipcios comienzan a utilizar la escritura jeroglífica

**4000 ac.**  
La escritura se inventa en Mesopotamia (el actual Irak)



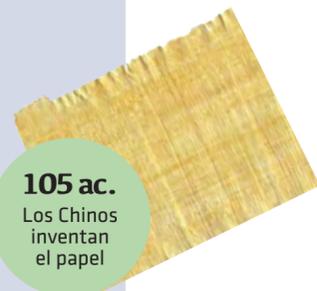
**40,000 ac.**  
Indicios de pinturas rupestres

**3350 ac.**  
Aparece la escritura pictográfica en tablas de arcilla en Mesopotamia



**730 ac.**  
Aparece la escritura semiuncial

**105 ac.**  
Los Chinos inventan el papel



• Con el paso del tiempo, la escritura evoluciona y se utiliza para registrar los acontecimientos históricos de la sociedad y como consecuencia se promulgan reglas y leyes o acontecimientos que desarrollan sus gobernantes en torno a la sociedad.

Más tarde se utilizaron para difundir ideas relacionadas con las creencias religiosas y evangelizadoras y por último iniciaron con la producción de textos literarios.

• En el siglo XV el libro adquirió la posibilidad de multiplicarse indefinidamente por medios mecánicos y difundirse en núcleos cada vez más amplios. Una revolución cultural representó la invención de la imprenta por Gutenberg, habiendo impreso la Biblia de 42 líneas en primer término y más tarde la de 36.

• A partir de esos años, la imprenta se introdujo en Italia 1464, en París en 1470, en Londres en 1474 y en España después de 1470.<sup>28</sup>

A pesar del surgimiento de nuevas formas y dispositivos, el libro tiene una historia muy larga y ha mantenido su vigencia en el entorno social.

**1436**  
Gutenberg inventa la imprenta de tipos móviles y con esto se facilita el acceso a los libros



## DATOS EN MÉXICO



**2.9**

Promedio de lectura por mexicano

**28.5%**

Promedio de lectura por mexicano



**19.7%**

Han comprado al menos un libro al año



**35%**

Tiene más de 10 libros en casa

## CAUSAS DEL PROBLEMA

- Desarrollo de la tecnología
- Falta de promoción a la lectura
- Rezago educativo

## ¿LEEN O NO LEEN?

No lee

De 1 a 2 libros **33.5%**

De 3 a 10 libros **25.8%**

11 libros o más **9.8%**

**50.9%**



**1990**  
Primeros soportes para libros digitales

**1960**  
Se crea el World Wide Web



**1951**  
Primeras computadoras a base de bulbos

**1873**  
Producen la primera máquina de escribir



En el caso particular del arte, el libro, ha ocupado un lugar significativo, dando surgimiento al concepto libro-arte, el cual ha generado su propia historia.

El libro y la página han sido utilizados por profesionistas de formaciones muy distintas (entre ellos los artistas y diseñadores) como un soporte para registrar, documentar, pensar, diseñar, corregir y exhibir su trabajo. Un ejemplo de ello son los artistas medievales que ilustraban los libros de tal manera, que texto e ilustración tuvieran la misma importancia, o el de William Blake quien coloreaba a mano sus grabados de poemas, también podemos considerar a los movimientos de vanguardia (futuristas, dadaístas, constructivistas y surrealistas) que utilizaron la página como espacio para el desarrollo de sus ideas en el arte, prueba de ello son los manifiestos que elaboraron.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 29.





Destaco esta cita ya que en párrafos anteriores se menciona que una de las puertas que abre el uso de la página es la posibilidad de llegar a nuevos públicos, así que la revista Lacerba cuya tirada llegó a tener 20,000 ejemplares de los cuales una parte considerable eran obreros. La carta antes mencionada sugiere cómo los futuristas habían logrado establecer un dialogo

distinto con la sociedad, en este caso los obreros, a partir del arte y de las estrategias del diseño editorial y la tipografía trascendiendo en la cultura y el arte en toda Europa.

Si se examinan los titulares de la revista la Lacerba, que fueron publicados en Florencia en 1913, y se realizará una comparación con los números que se publicaron en los años 1914 y 1915, po-

demostraré dos etapas de línea editorial en la revista en donde la primera Lacerba está más apegada a una construcción de revista literaria común y se nota que los futuristas aun no tenían una propuesta propia de diseño editorial y tipográfico.

Pero si observamos lo que se publicó en la segunda etapa a partir de la participación de Marinetti con propuestas como palabras en

libertad<sup>30</sup>, no tardarían mucho en tener impacto en la pintura futurista. Además que esto coincide con los caligramas de Apollinaire, publicados en 1914; y es muy importante no perder de vista que estos acontecimientos están precedidos por la publicación del poema de Stéphane Mallarmé Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar (1897).

Durante el periodo de auge de los futu-

ristas y su éxito en el contexto del arte, las propuestas e innovaciones tipográficas fueron transmitiéndose rápidamente de un país a otro en Europa. Lo que generó un movimiento de grupos por participar de este momento, de tal suerte que mientras los futuristas italianos se encontraban ocupados opinando cómo debían actuar frente al fenómeno que habían provocado en el arte,

los futuristas rusos se sentían provocados por la lectura y publicación del manifiesto futurista y se dedicaban fervientemente a reinventarlo. De igual forma las vanguardias hicieron a partir de cada uno de sus manifiestos diferentes estrategias de publicación, con lo cual se fue reinventando hasta la actualidad la forma, las características de las publicaciones del libro – arte.

<sup>30</sup> *Las palabras en libertad* constituyen una forma de expresión literaria impulsada por el Futurismo y cultivada en mayor o menor medida por todas las Vanguardias, pretenden un discurso sin ataduras capaz de prescindir de las normas sintácticas o de la puntuación. Todo con tal de transmitir la esencia intuitiva del ser humano más allá de la lógica. Disponible en <http://www.papelenblanco.com/diccionario-literario/diccionario-literario-palabras-en-libertad>

# Contexto en México

En el texto de Raúl Renán<sup>31</sup> Los otros libros, se plantea un breve recorrido en apartados que hablan de la edad de oro de los otros libros, su momento histórico, el carácter, las ideas y hasta los materiales con que se han realizado. Desde el prólogo Renán aclara que este reducto de experiencias librescas es conducto a su vez de un fenómeno socio-creativo-editorial que ha llevado inquietud y solución a cuantos están interesados en hacer libros de extrema intervención o en editar con rapidez y poco dinero. Y en la primera parte del escrito hace un breve recorrido entre los libros arte (que él llama los otros libros) explicando que en México podemos encontrar los más diversos ejemplos de libros que se han realizado, algunos hechos con hojas de maíz, hojas sujetas en uno de sus ángulos superiores con un cordón textil, libros que en sus páginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados; hojas sueltas en una caja plegada, fragmentos de periódicos recortados y reimpresos con tinta de color, un pliego, cuyas hojas son cuadros regulares que el lector une a su libre voluntad, pliegos

impresos con las partes del cuerpo humano, en cajas de madera o cartón, con fotocopias o papel ámate y hasta en un cajón para dar grasa a los zapatos.

Cada caso es una idea particular que transforma la forma original del libro desde su creación en la imprenta de Gutenberg (...) tal es la necesidad del artista de crear este tipo de libros que las bibliotecas tendrían que tener una sala especial propicia

para el almacenamiento de estos. Algunos, los más cercanos a la forma conocida del libro, quizá ocupen un lugar en el anaquel; pero los libros-objeto, ejemplares cultivados por artistas como Magali Lara, Carmen Boullosa, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Gabriel Mácotela, Yani Pecaníns y Santiago Rebolledo entre muchos otros, se necesitarían lugares especiales para su conservación y consulta<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Véase Raúl Renán, *Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial*, UNAM, México, 1999.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 16.

La aparición del libro - arte en México según Raúl Renán correspondió a un momento histórico definido por las agonías 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 talleres que provocaron la inquietud de los profesionales y los dogmáticos de la poesía. Este pequeño boom fue un fenómeno aislado. Esto no quiere decir que sólo en esas condiciones se elaboran los libros arte ya que siempre han existido como manifestaciones individuales de poetas cuya rebeldía, expresada en su postura, la

han realizado mediante libros que rebasan el tamaño o se pierden en el anaquel.

Muchas de estas manifestaciones surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de una impotencia contra el poder, y de una conciencia social que explica por sí mismo como no se admite a todos para ocupar un lugar en la mesa. El escritor no; editaría porque en esa mesa, socialmente, no tiene lugar, sino que imprimiría su libro usando materiales extraños e inventando una forma rebelde.

Podemos destacar en este sentido que no solo al movimiento estudiantil del

Muchas de estas manifestaciones surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de una impotencia contra el poder, y de una conciencia social que explica por sí mismo como no se admite a todos para ocupar un lugar en la mesa.

año 68 genero materiales gráficos en este discurso, también el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el movimiento de profesores en Oaxaca o el movimiento Yo soy 132<sup>33</sup> han generaron un despliegue de creatividad sobre imagen y palabra, creada alrededor del sus respectivos movimientos. Esta inventiva nos los hizo merecedores de ningún premio dentro del sistema de los reconocimientos comerciales o institucionales. Como Renán lo menciona:

El libro del otro autor no estaría dirigido a la obtención de uno de los premios que los mismos editores tejen y entretajan en ese mutuo reconocimiento

<sup>33</sup> El movimiento **YoSoy132** está conformado en su mayoría por estudiantes de educación superior de instituciones públicas y privadas de México y simpatizantes en más de 50 ciudades del Mundo. El movimiento busca: la democratización de los medios de comunicación y el rechazo a la imposición mediática de Enrique Peña Nieto como candidato en las elecciones presidenciales 2012. El nombre se refiere a la autoafiliación y apoyo al movimiento como el miembro número 132 tras la publicación de un vídeo en el que 131 estudiantes contestan las declaraciones de algunos funcionarios públicos.



#YoSoy132 MUEVE AL ZÓCALO

Lo presionaron en la Siedo: abogado



## Agentes de la DEA pidieron a detenido que aceptara ser el hijo del Chapo

Pese a error de Semar, juez concede orden de arraigo por 40 días en contra de Félix Beltrán

Asegura que los estadounidenses le ofrecieron ponerlo en libertad después de las elecciones

Quedó en evidencia que el sistema de justicia...

El Zócalo de la ciudad de México se convirtió ayer en escenario de la gran producción cultural y artística de los jóvenes de #YoSoy132. Música, poesía y hasta malabares dieron muestra de la diversidad del movimiento. Foto José Carlos González. Amaro García y Luis Por 13

Hablar de flexibilidad laboral es eliminar derechos: AFL-CIO  
"El sector financiero se dio una fiesta y ahora quiere que los trabajadores paguen por ella"

O crear un empleo la crisis global será mayor, afirma... Trunka

Bolivia acusa "escenario de golpe de Estado"

A mural on a wall with Spanish text and a skull illustration. The text reads: 'a el morir el cuerpo se deshace y regresa a la tierra pero'. The skull is white with black and yellow accents. The background of the mural is a mix of yellow, orange, and brown tones. The wall is part of a larger structure with a green corrugated metal roof. There are trees and a small waterfall in the background.

a el morir  
el cuerpo se  
deshace  
y regresa a la  
tierra pero

desatado por el sistema con sus comentaristas promotores. A nadie de ese aparato se le ocurriría la idea original de conceder el premio para un otro libro, es decir, crear el primer otro premio. Parece que la mecánica no corresponde a este otro mundo, donde la alegría de lo efímero y la informalidad hacen el otro siste-

ma. Así mismo apunta sobre el contexto que: poco promisorio, como fallida intención industrial, sería asociar a los otros editores, ya que son producto de un fenómeno sui generis que no rinde beneficios y carece de extensiones comerciales a otros campos. Los otros libros no prometen una exitosa comercialización

como fue el caso de los hippies que sí introdujeron el pelo largo, las prendas floreadas y los cinturones anchos. Muy pronto la industria hizo del hippismo un mercado para expender en tiendas especiales indumentaria y pelucas que harían de ejecutivos serios, hippies rebeldes de fin de semana. Sin embargo, es posible

que algún ejecutivo lleve bajo el brazo el best seller del otro libro que le diera una imagen disidente y le permitiera un nuevo disfraz, esta vez cercano a lo otro, lo distinto, lo que debe ser la reacción opuesta a lo institucional<sup>34</sup>.

De acuerdo a lo antes mencionado es importante señalar que la salida emergente fue

El libro del otro autor no estaría dirigido a la obtención de uno de los premios que los mismos editores tejen y entretajan en ese mutuo reconocimiento desatado por el sistema con sus comentaristas promotores.

<sup>34</sup> Renán *op. cit.*, p. 17.



1968



AÑO DE LA  
PRENSA VENDIDA

el resurgimiento de la pequeña prensa en 1976 que tiene un antecedente fuertemente comprometido con las causas sociales que el aparato oficial de gobierno ignora por lo que en el movimiento social estudiantil de 1968, encontró salida y expresión legítima en impresos de todo orden, pero sellados por la imprenta rápida y de fácil divulgación. La pasión editorial halló su forma en la voz demandante de los jóvenes y su reproducción impresa apegada a su carácter revolucionario. Estos hechos se han expresado a partir de pancartas que se mostraron en las manifestaciones del movimiento estudiantil del 68. Boletines, circulares, volantes y periódicos; en fin, gran parte de la propaganda impresa del movimiento se hizo en mimeógrafos. La idea, la escritura, el diseño de los materiales y su impresión hicieron un acto casi simultáneo por la emergencia de la acción.

Las otras publicaciones eran espontáneas; de espíritu clandestino; particularmente: porque aparte de las que estaban dirigidas a la población estudiantil y a los ciudadanos para informarles de manera verídica la situación; hubo un ramal dirigido a las diversas fábricas y zonas populares con fines de politización. La expresión que enaltecía a esta pequeña prensa combativa se hizo notar repetidas veces. Fue tal la producción de impresos salidos de los núcleos de prensa del movimiento que las autoridades controlaron la venta que los fabricantes hacían de esta imprenta y localizaron los focos de trabajo con la intención de desaparecerlos.

Después como es sabido a partir de la repre-

sión ejercida por el gobierno a distintos sectores de la población, se hizo muy complicada la publicación alternativa o no oficial y es hasta la aparición de las editoriales alternativas que se retoma la producción (sin dejar de lado publicaciones de carácter clandestino que se siguieron haciendo, sobre todo de contenido político).

Las otras publicaciones eran espontáneas, de espíritu clandestino, particularmente, porque aparte de las que estaban dirigidas a la población estudiantil y a los ciudadanos para informarles de manera verídica la situación.

Sin embargo es importante reconocer, como se está demostrando a los más de 40 años de ocurridos tan deplorables sucesos, que la memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas, y que en esa labor editorial se forjaron periodistas, escritores e impresores, quienes más tarde, por ley natural, buscaron su expresión en revistas y ediciones de los libros-arte.

# El concepto Libro - Arte

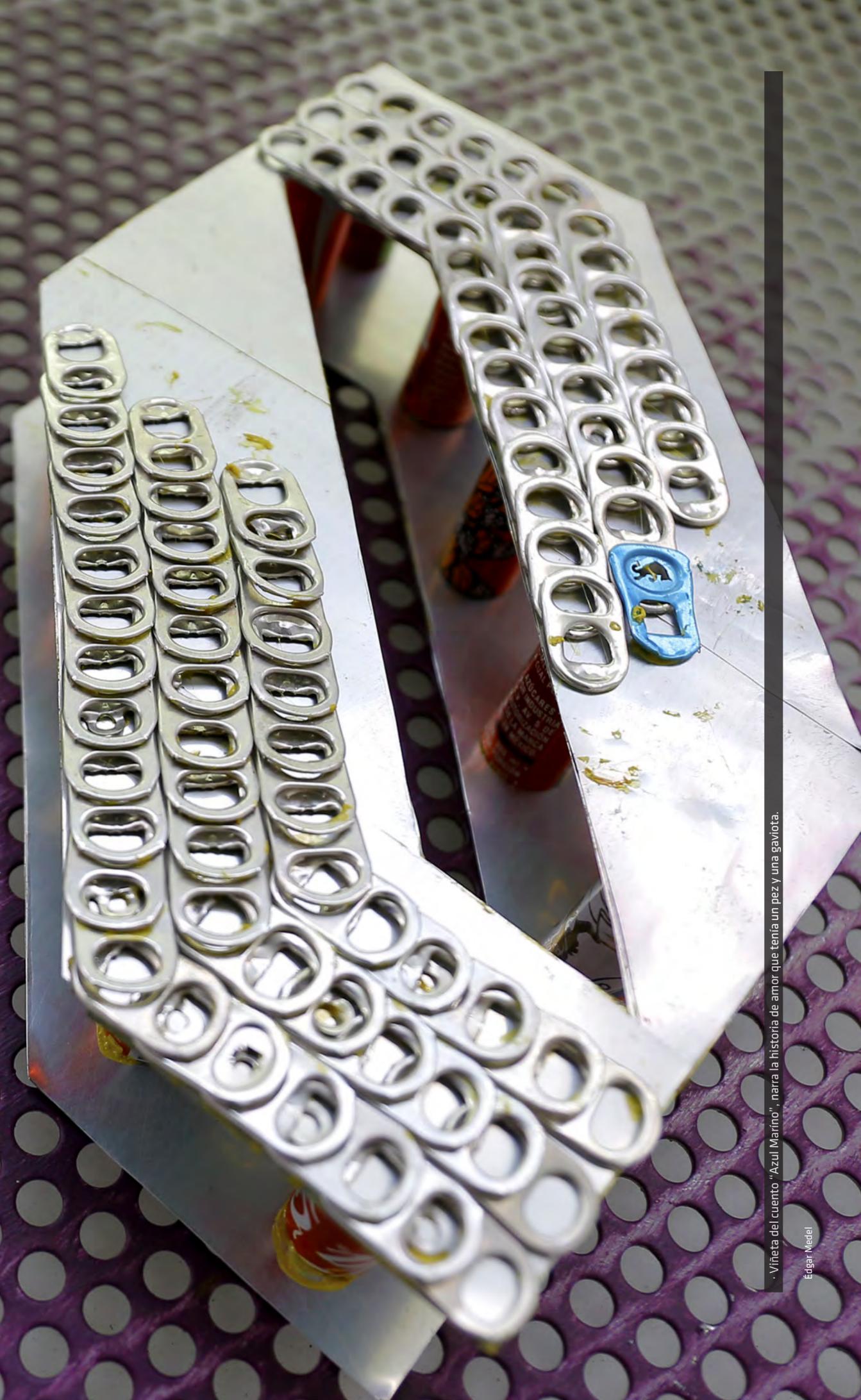
Desde sus inicios, el libro y el arte han tenido una estrecha relación. Los dos tienen como objetivo llevar una idea de lo intangible a lo tangible, se relacionan con ciertas técnicas, materiales y a veces hasta un soporte común, el papel. Podemos apreciar el arte como el libro porque poseen roles muy parecidos. Los libros están encargados de transmitir el saber y también de divulgarlo, como la obra de un artista. Esta idea es por lo tanto común a los dos medios. Pero ahora nos enfrentamos a la hibridación de estos: libro - arte. Ulises Carrión es de los pocos autores que ha desarrollado a nivel conceptual la idea de libro - arte en base a sus escritos. Algunos

de los términos que refieren al concepto libro - arte como sinónimos son: bookworks, el libro de nueva invención, libros de artista, libros objeto, libros de arte, la otra imagen del libro, los otros libros, los libre libros, el libro alternativo, libro propositivo, publicación de artista, libros ilustrados, livres d'artiste o de peintre, revistas y manifiestos artísticos, libros instalación, transitables, libros habitación, libros híbridos, libros performance y libros electrónicos.

El hecho de denominar Libros de Artista a cualquiera de las denominaciones anteriores, cuando éstas son solamente una de las categorías que el libro - arte contiene.

Bibiana Crespo Martín investigadora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona menciona que desde hace cuatro décadas el debate sobre la diferencia entre los libro arte, libros de artista está abierto.

Los intentos por definir y clasificar los libros arte, de las investigaciones de Clive Phillpot que en su artículo más conocido "Books, Book-Objects, Bookworks Artist", afirma lo siguiente: "El término Libros de Artista parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro ... Una de las primeras veces ... que se usó el término Libro de Artista ... se refería a 'libros hechos



· Viñeta del cuento "Azul Maríno", narra la historia de amor que tenía un pez y una gaviota.

Edgar Medel

“ Siempre existen más opciones o posibilidades y hay que buscarlas para salir del aburrimiento de la formalidad”.

**Manuel Marín**

por los artistas' Yo ... quiero extender esta definición de Libros de Artista a aquellos libros hechos o concebidos por artistas.”<sup>35</sup> Esta aclaración le sirvió a Phillipot para excluir del panorama de los libros arte a todos aquellos libros relacionados con las artes del libro; tradicional y la encuadernación. A partir de ello genera un esquema basado en el sistema de conjuntos que intenta establecer esta relación de forma gráfica, lo que facilita entender su propuesta de clasificación y la línea conceptual que lo identifica. El esquema se plantea con dos círculos que se superponen representando el libro y el arte y donde se interceptan el concepto de libro arte, de manera adicional se coloca

un hexágono dentro del cual se establecen las distintas categorías del libro.

Es importante señalar que esta primera separación que parece superficial en realidad es importante, porque desplaza el concepto libro de artista a una categoría dentro del concepto libro arte, el cual se había venido utilizando como sinónimo es por ello que Phillipot adopta el término Book Art (libro arte) para separar por un lado las características esenciales de la obra como objeto artístico y por otro lado la influencia del artista que lo produce.

En el contexto de los pensadores del libro arte en México encontramos según el libro Ediciones en artes visuales de Graciela Kartofel

y Manuel Marín<sup>36</sup>, una idea similar pero acentuado la división a través del tipo de edición y de impresión de estos libros, afirmando que las publicaciones de artes visuales se dividen en tradicionales y alternativas, dentro de las tradicionales clasifican las publicaciones lujosas, caras, con múltiples selecciones de color, con extensos ensayos, ya sea de pintores famosos o de movimientos importantes en la historia del arte y su énfasis está puesto a partir de la obra visual, no del concepto teórico, por lo que el tema estará apoyado por ostentosas fotografías. Y por otro lado se refieren a las publicaciones alternativas o libres, las cuales detectan se estructuran en

procesos de cambio a través de búsquedas de nuevas soluciones; en los procesos creativos de construcción de los libros que a diferencia de los anteriores su inicio parte de la línea donde termina la de los libros tradicionales, también señalan que tal vez los antecedentes de estos libros en la historia se remontan a la función tenida por los papiros, los pergaminos, los códices, las piedras y las paredes de las cuevas. Es importante señalar que no se refiere a que los códices y papiros son libros alternativos, sino que son antecedentes en los que se han basado los productores para sus propuestas.

El término que se propone en esta publicación para referir al libro arte es libre libro, según Marín, el término se refiere a que siempre existen más opciones o posibilidades y hay que buscarlas para salir; del aburrimiento de la formalidad. Es interesante el énfasis que se hace sobre no limitar la capacidad intelectual, estética, teórica a una solución formal y ortodoxa de producir el libro, por ello el concepto de libre libros permite que estos sean autónomos. Por ello adicionalmente proponen dos tipos de productores o autores de la forma siguiente: autores/artistas visuales y autores /no artistas visuales. En la primera relación caben todas las producciones que están correspondidas con las disciplinas de las artes visuales y en la segunda relación se refieren a los autores formados en otras disciplinas.

<sup>35</sup> Clive Phillipot, *Books, Book-Objects, Bookworks Artist*, Artforum, en Crespo, Martín, El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2010.

<sup>36</sup> Graciela Kartofel y Manuel Marín, *Ediciones de y en artes visuales: lo formal y lo alternativo*, México, UNAM, 1999.

Las  
Grimas  
que el

DERRAMABA

de

convirtieron

en el

MISMO MAR

“

Cuando lo  
que se haga,  
esté moti-  
vado por  
la imitación,  
se entrará  
en el circuito  
de lo  
arbitrario,  
lo creado  
por la moda,  
lo impuesto”.

Roland  
Barthes

Marín clasifica el libre libro en dos grupos: libre libro visual y libre libro conceptual. Cualquiera de las dos clasificaciones pueden ser únicos o un tiraje editorial, también pueden ser impresos o con características de objeto. De tal suerte que las estructuras variables amplían el discurso de forma plural y permitiendo un alcance mayor en la distribución del discurso propuesto en ellos. Los soportes pueden ser muy variados porque regresan a formatos utilizados en la antigüedad como el papiro, el acordeón o las cajas, los cuales con el paso del tiempo se perfeccionaron para convertirse en el libro

tradicional producido de forma mecánica con una participación incipiente de la mano del hombre en su elaboración.

Caso contrario a los libre libros los cuales regresan a estos soportes antiguos y rescatan los procesos manuales en la elaboración del mismo. Según Marín hacer libre libros o libros arte, así como libre catálogos, es externalizar necesidades y mientras así sea, perdurará su validez. Cuando lo que se haga, esté motivado por la imitación, se entrará en

el circuito de lo arbitrario, lo creado por la moda, lo impuesto, según el decir de Roland Barthes. O bien, podríamos hablar de “simulación”, elemento motor de la pérdida de los valores y de la generalización<sup>37</sup>.

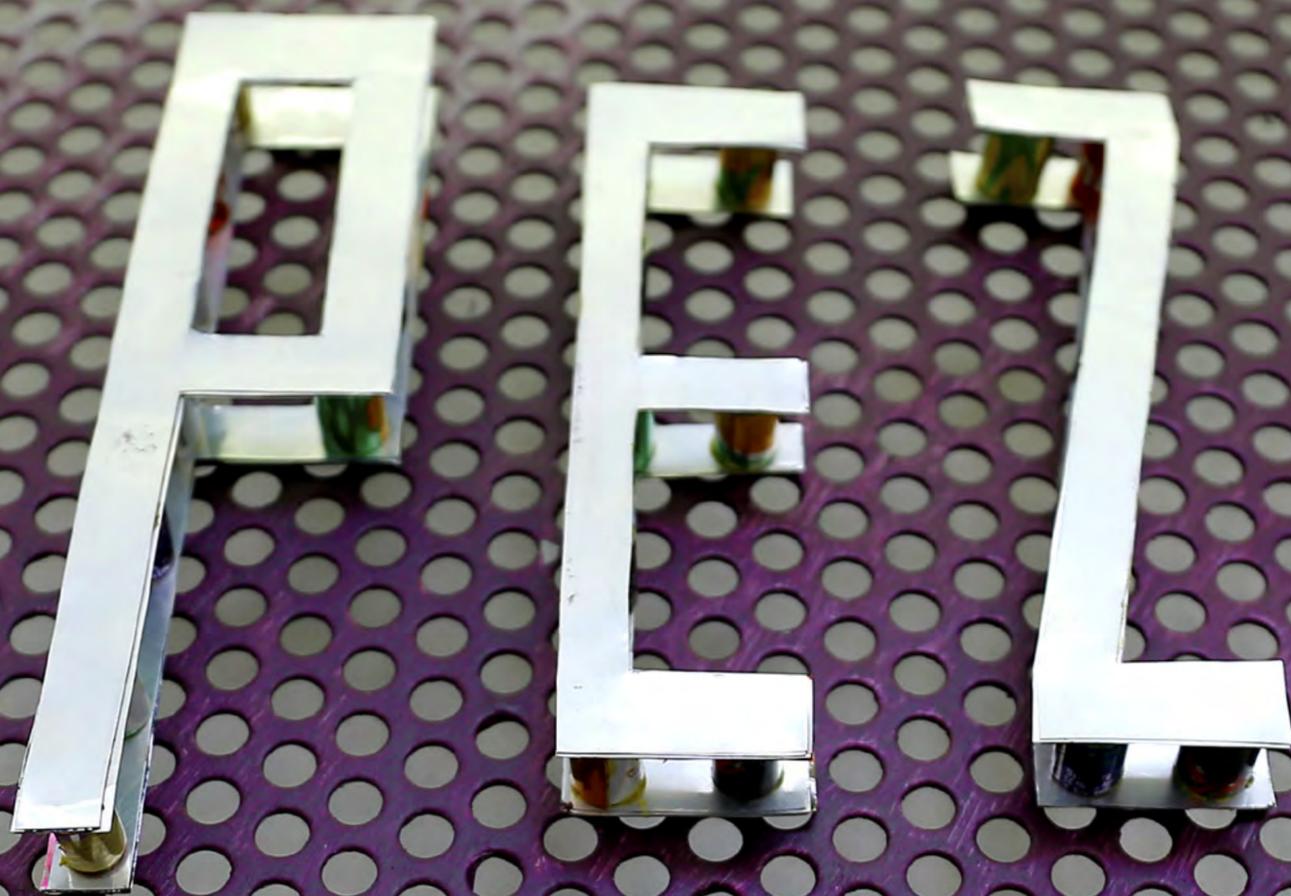
La propuesta a la que el productor debe aspirar de acuerdo con las ideas de Kartofel y Marín es que el libro se concibe en sí como un concepto artístico y su conformación estar unida como un todo, como un objeto de deseo que refleja las diferentes ideas y propuestas de su autor. Cuando se refieren a la conformación del libro como un todo es porque el productor del libro juega distintos

roles que regularmente en el libro tradicional están separados y son muy específicos, pero en los libre libros el productor se puede encargar de la escritura, la tipografía, las imágenes dibujadas o fotográficas, la edición, la impresión, la encuadernación e incluso el sistema de distribución o exhibición. La intención de que estos libre libros tengan ese trato de producción único arroja como resultado esos objetos de deseo que invitan al espectador a interactuar con el libro no solo en su lectura, sino que puede disfrutarlo por sus texturas, sensaciones, imágenes, incluso en algunos casos olores o sonidos.

Finalmente la hipótesis que sostienen Graciela Kartofel y Manuel Marín, es que los antecedentes del libre libro, en la historia se remontan a la función tenida por los papiros, los pergaminos, los códices, las piedras y las paredes de las cuevas.

La discusión abordada por Phillipot desplaza el concepto libro de artista a una categoría dentro del concepto libro - arte, para separar por un lado las características esenciales de la obra como objeto artístico y por otro lado la influencia del artista que lo produce como ya se había mencionado anteriormente pero lo que se suma a esta discusión

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 53.



es que al ser estos modelos obras hechas por artistas, esta denominación se ha generalizado y entonces todos los libros son de artista desde la mirada general y no especializada del público. En resumen, el libro, por su verdadera naturaleza, parece ser el medio idealista (visible) por excelencia. El soporte material no tiene que ser tenido en cuenta, excepto en la medida en que contribuye al contenido<sup>38</sup>. En los años sesenta se generaron

dos posturas que vendrían a contribuir en la discusión generada en torno al libro - arte por la comunidad artística. El enredo y confusión en los términos empezó a ser factor de investigación. Es entonces que se establecen las posturas de algunos de los autores Carrión y Phillpot. La discusión se estableció sobre el término libro de artista y livre d'artiste lo cual parece ser lo mismo, es decir que parece que la diferencia estuviera en

el cambio de idioma. Pero no es así, el hecho de que un libro este hecho enteramente en su proceso de producción no es suficiente para definirlo, dicho de otra manera, no es suficiente ser un artista para que sus libros sean de artista.

Carrión propuso dos términos para iniciar esta distinción *artist'book* y *bookwork*, en el caso de Phillpot los separa como *book art* (para el libro de artista) y *art of the book*

(para el libro iluminado y ilustrado). Para fijar sus posturas frente al desafío Carrión y Phillpot generaron una serie de textos en referencia en los años 1980 y 1982. Phillpot en su artículo de 1982<sup>39</sup>. Esta discusión se ha mantenido porque el principal problema es que las fronteras del arte libro son muy pequeñas; es una membrana que hace difícil catalogar y distinguir cuales son las características que se le otorgan a un libro

para encontrarse en una u otra frontera y el arte contemporáneo ha hecho más complicada esta tarea. Hay autores que determinan los conceptos a partir de la relación de estos con una línea de tiempo que marca la evolución del arte, otros se fijan en los soportes o técnicas con las que están desarrolladas las propuestas de libro, algunos más los catalogan de acuerdo a los conceptos planteados por el artista o productor e incluso

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>39</sup> Clive Phillpot, *op. cit.* p. 7.



hay clasificaciones basadas en la estética o visualidad del libro. Es por ello que esta labor se ha complicado. En consecuencia lo importante ha sido que los autores determinan primero a partir de que postura están generando la clasificación para hacerlo más comprensible.

Por ejemplo: "Carrión propuso artists's book y book works, (libros de artista y obras libro). Phillpot prefirió optar por book works; en su opinión libera a los libros de la apropiación de los artistas y subraya al mismo tiempo el libro como forma y obra autónoma. Por la misma razón utilizó el término libro de artista para todos los libros hechos por artistas, sean éstos, libros o catálogos, biografías etc."<sup>40</sup>.

La idea principal en la experiencia de Carrión es dividir en dos procesos básicos la idea del libro uno es el que está conformado como obra es decir, que la producción conceptual y técnica del libro tiene tal autonomía que es vista como una obra, más que como un libro, pero sus características físicas o conceptuales están basadas en la idea de libro, por ejemplo: Todos los edificios de Sunset Street de Ed Ruscha en donde podemos ver en una estructura en acordeón una serie de fotografías, donde se da por sentado que eso es la obra fotográfica y es un libro al mismo tiempo. La otra parte de la división pertenece a los libros

en que los artistas recopilan una serie de escritos y procesos de trabajo y pensamientos que establecen reflexiones a temas relacionados con el arte o el libro, por ejemplo: La mariée mise à nu par ses célibataires, même, La Boîte vert de Duchamp la conformación es muy distinta a la del libro de Ruscha pues en la de Duchamp el trabajo es una recopilación de dibujos, fotografías y sus propias reflexiones a partir de una obra, en el de Ruscha hay un tema que se desarrolla a partir de una idea del artista y es en sí mismo la obra o el libro obra. Sin embargo, aunque los dos son artistas no podemos solamente denominar su trabajo como libro de artista por ser su profesión y por participar en el proceso total de conformación del libro, es aquí donde esa membrana de la que se habló se vuelve muy frágil, pero al mismo tiempo nos da la oportunidad de entender que si existen diferencias profundas en ambos libros y autores.

El discurso de Carrión es fundamental en este sentido ya que a partir de sus ensayos profundizó en la construcción de una idea mucho más clara sobre el libro arte. Carrión escribe paradójicamente, al ser escritor de formación, su postura sobre el fin de la literatura y la muerte del libro tradicional. Como consecuencia este pensamiento se reflejó en su librería-archivo Other



<sup>40</sup> Clive Phillpot, *Bookworks revisited in The print's collectors newsletters*, March-April, 1980.

Books & Co y en su conocido ensayo *El Nuevo Arte de Hacer Libros*<sup>41</sup> de 1975, del cual hablamos respecto a su contexto pero no a su contenido el cual abordo en este momento. El pensamiento de Carrión en el artículo brinda a los participantes del libro-arte, tanto teóricos como productores, una postura del autor que hace a la vez de un manifiesto donde expresa y organiza las premisas de las que se puede partir para explorar la idea del libro arte. En el texto separa el arte nuevo de hacer libros del viejo y genera una serie de apartados que aluden al libro, al productor o escritor del libro y al espectador o lector del libro.

En cuanto al escritor o productor del libro menciona que un escritor no escribe libros sino textos; en el arte viejo la poesía utiliza el espacio vergonzosamente, en el arte nuevo la poesía visual utiliza el espacio concreto, real, físico - la página, en el arte viejo todas las palabras son portadoras de la intención del autor, en el arte viejo el lenguaje es intencional o utilitario, en el arte nuevo es radicalmente diferente al cotidiano, desatiende la utilidad, se investiga así mismo para dar forma a secuencias de espacios temporales, el plagio es el punto de partida

<sup>41</sup> Ulises Carrión, *op. cit.* p. 310-323. Véase Juan Aguis, Heriberto Yopez, Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, Archivo Carrión I, CNCA Tumbona Ediciones, México, 2012.



· Viñeta del cuento "Azul Marino", se jugo con el espacio arquitectónico dando ilusiones ópticas como el anamorfismo.

Edgar Medel



de la actividad creadora en el arte nuevo, en el arte viejo se escoge entre los géneros literarios aquel que mejor sirva a la intención del autor, el arte nuevo se usa cualquier género ya que el autor no tiene la intención de poner a prueba la capacidad del lenguaje, puede ser lo mismo una novela, que un soneto, chistes, cartas de amor o boletines meteorológicos.

Sobre el libro, en un resumen de ideas, Carrión se refiere a que el libro más hermoso y perfecto del mundo es

un libro con las páginas en blanco, un libro es una secuencia de espacios percibidos en momentos diferentes, un libro no es un estuche de palabras, el autor también afirma que el libro es una secuencia de espacio - tiempo y es autónomo, en el arte viejo todas las páginas son iguales, en el arte nuevo cada página es diferente creada como un elemento individual de una estructura, el libro como una secuencia de espacio - tiempo autónomo ofrece una alternativa a todos los

géneros literarios, Carrión también refiere que en el arte viejo se supone que la palabra está impresa en un espacio ideal, el arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia e intercambio.

Sobre el espectador o lector escribe que el arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos, el espacio impone sus propias leyes a la

Un libro es una  
secuencia de espacios  
percibidos  
en momentos  
diferentes, un libro  
no es un estuche  
de palabras, el libro  
es una secuencia  
de espacio - tiempo  
y es autónomo.

comunicación, la palabra impresa está presa en la materia del libro, nadie ni nada existe aisladamente: todo es un elemento de una estructura, toda estructura es a su vez elemento de otra estructura, para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario, para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos, en el arte viejo uno puede leer creyendo entender y estar equivocado, en el arte nuevo solo puede leerse si se entiende, en el arte viejo; todos los libros se leen de la misma forma, en el arte nuevo cada libro requiere una lectura diferente, en el arte viejo para entender y apreciar un libro es

necesario leerlo enteramente, en el arte nuevo la lectura puede cesar en el momento que se ha comprendido la estructura total del libro, el arte nuevo no discrimina a lectores, ni trata de arrebatarse público a la televisión, además que para poder entenderlo no es necesario haber cursado cinco años en la facultad de filosofía y letras<sup>42</sup>.

Este texto de alguna forma organiza un punto de partida para la exploración del libro - arte, no solo conceptualmente, sino desde su construcción objetual. Apertura las opciones de construcción y entendimiento de las estructuras de un libro y genera una analogía entre el libro tradicional y el arte libro, aunque en la lectura pareciera lo contrario.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 310-323.

PARA RESPIRAR



MATERIALES

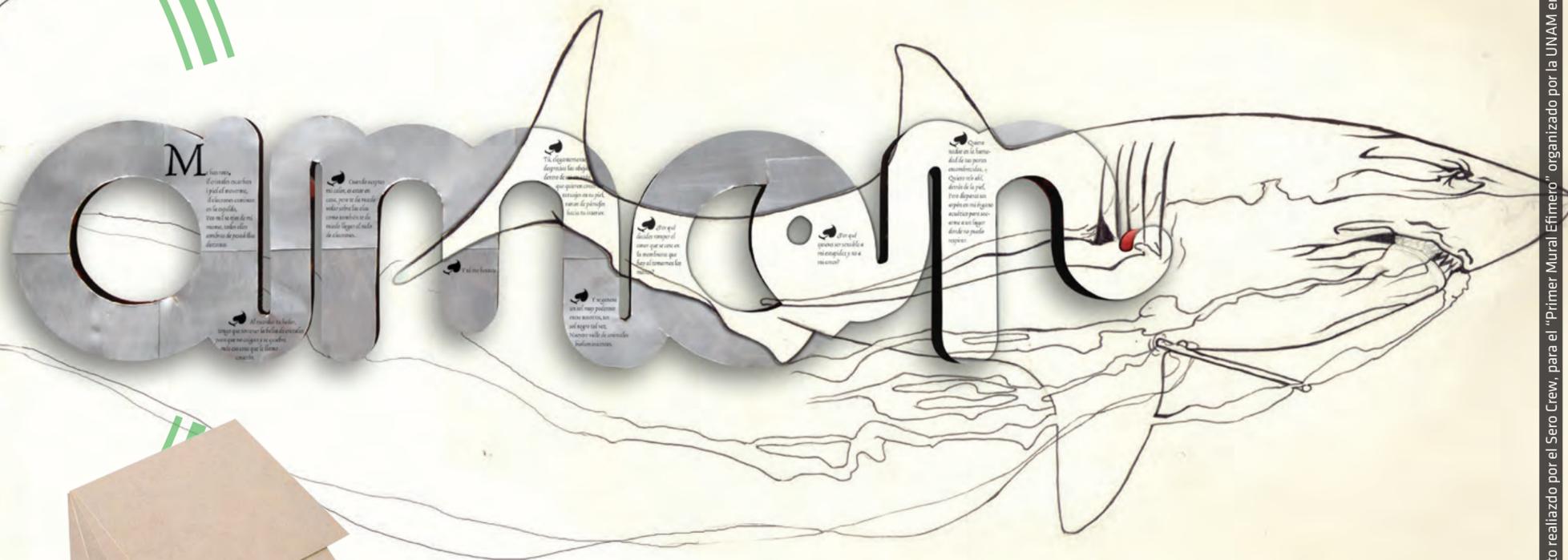


**154**  
latas de aluminio  
conseguidas por amigos  
y familiares



**5**  
metros de vinil  
fueron necesarios  
para marcar  
la silueta

# Tipos moviles tipografías 3D



**2**  
hojas de triplay , una ya la tenia  
cuando construyeron mi casa,  
la otra la tuve que comprar

**1**  
hoja de Mdf encontrada  
en la calle



**3/4**  
de litro de resistol comprados  
por mis padres



**80**  
clavos o un poco  
mas se necesitaron  
para el ensamble

Lo público es parte de la obra que proporciona la oportunidad de una experiencia colectiva, entonces la unión entre arte y vida se formaliza mediante contenidos y formas.



¡sólo  
tengo  
**5**  
días!



· "Amor, Love Parade, El Amor en Tiempos de Cólera". Se obtuvo el primer lugar en la categoría de profesionales.



## Aplicación del proyecto

La naturaleza pública de la obra en la invasión del espacio urbano, indica y tiene ese plus (sin tener que ser obligatorio, pero si necesario) que en el proyecto se incorporan funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas y esa multidisciplinariedad indica una vía cooperativa que puede

ofrecer mayores garantías de éxito y aceptación en las propuestas finales.

El espacio público se ha convertido en la parte central de la obra (escultura, etc), el dialogo espacial que entabla es social y político, buscando interactuar con la propuesta, incluso generar un vocabulario con vocación

urbana crítica, conferir significados estéticos y funciones al contexto local y cargarlo de especificidad e, incluso expresar discursos sociales y político críticos. Los espacios abiertos públicos poseen un gran carácter simbólico y complementan la habitabilidad del medio doméstico.

Así se reconoce que lo

público es parte de la obra que proporciona la oportunidad de una experiencia colectiva, entonces la unión entre arte y vida se formaliza mediante contenidos y formas, entendiendo la relación con el contexto social, con el propósito de cuestionar, dando respuestas estéticas a las necesidades de los ciu-

dadanos. De esta forma la ciudadanía forma parte de la obra y es determinante en la experiencia espacial que se va procurando con el proyecto, obra o instalación.

Cada vez, el mundo es más urbano. La mitad de la humanidad se concentra en urbes, esto como consecuencia de un fenómeno de

urbanización masiva cuya dinámica se acelera aún más en los países pobres, que hoy doblan en población urbana a los países ricos (Las personas buscan mejores oportunidades de crecimiento para ellos y sus familias, muchas veces, estas se encuentran en las grandes ciudades del mundo). Las ciudades y los tejidos terri-

toriales son expresión del orden económico y social neoliberal, que entiende el desarrollo en términos de producción, distribución y consumo masivos y convierte el suelo en un recurso productivo de primer orden. La renovación de las ciudades reclama replantear el espacio urbano, como lugar de expresión, identidad y pluralidad (económico cultural y social).

La crisis de la ciudad contemporánea

El espacio urbano se aprecia de mayor forma, interpretando sus adherencias históricas, sociales, funcionales e incluso en su concepción moderna.

ha impulsado la emergencia de métodos que tienen en cuenta a la naturaleza y nuestro ecosistema; elementos puestos en la ciudad (Tipografías), deberán funcionar en una dinámica ecológica, que transforme, trastorne y valore un cambio cultural estético en el espacio.

El espacio público se redefine, como consecuencia de un proceso crítico que forman diferentes variables y estas concurren en él, en otras palabras el espacio

público lo hemos ido interviniendo a través de los años a favor o en contra, pensándolo o no (ético-moral, sin moral), ya sea por razones vinculadas a la ampliación del entorno, por la administración en la revitalización de lugares concurridos o históricos, sacando provecho de la arquitectura ya sea para el turismo o propio autoconsumo del lugar, nuestra propia educación y hábitos de cultura han jugado con este proceso de cambio, modernización.

El espacio urbano se aprecia de mayor forma, interpretando sus adherencias históricas, sociales, funcionales y actuales; asimilando reflexiones; técnicas y comportamientos de otras disciplinas como la ingeniería, el diseño; el paisajismo, etc, o abordando colaboraciones multi disciplinario a un proyecto compartido.

La perspectiva en la que puede tener un sentido eficaz la obra en el espacio urbano es; complementarlo con dinámicas, practicas



**¡este**  
se lo llevo  
**a mi**  
*novia!*

“Amor, Love Parade, El Amor en Tiempos de Cólera”. Aspecto de día de trabajo, la obra se realizó en 6 días y se montó el último.



participativas comunitarias, que se integren en el proyecto para enriquecerlo, crear soluciones meramente radicales, buscando que resulten útiles para los propios usuarios, esto quiere decir que la comunidad sea quien tome la iniciativa, entienda, comprenda, reflexione, procurando sensibilizar y educar.

Tipóbriko es un proyecto que intenta recuperar revitalizar y mejorar el

El espacio urbano es concebido como un gran formato, el cual es en esencia una caja de texto y es ahí donde el diseño editorial entra y convive de primera mano con la ciudad.

valor de los espacios urbanos, donde la ciudadanía establezca vínculos con la obra, en está podrán convivir aproximar y contribuir con el objetivo de la misma. El espacio urbano combinado con las tipografías crea un gesto crítico proyectado sobre los ciudadanos, donde los diferentes sectores de la población son persuadidos por las mismas, estas tipografías protagonizan

la reacción más pura de un cambio, cultural y social.

El espacio público es concebido como un gran formato donde las calles, avenidas, plazas, edificios, segundos pisos etc, son tomadas como cajas de texto (soporte) y es donde el diseño editorial (tipografías o Tipóbriko) entra y convive con la ciudad, este proyecto busca, trasladar, mezclar, ver, comprender, acceder, apro-

vechar lo ya hecho, reutilizar objetos o a la misma ciudad (el uso y el aprovechamiento es la cuarta dimensión del espacio urbano). Así se pretende; generar un nuevo espacio público consciente.

Para ello es importante plantear como la ciudad tiene formas de caminar. Los recorridos se plantean como formas de visualizar la ciudad, esto a partir de la propuesta de Pavel Ferrer.



# Ciudad y su recorrido.

La relación de Arte y Ciudad se convirtió en un tema que recorre transversalmente muchas investigaciones desde el siglo XX, pero sobre todo en los últimos años la ciudad se ha convertido en uno de los temas

más recurrentes en el arte contemporáneo.

La ciudad multiforme, multifuncional, multiétnica, multicultural, representada y analizada en cada detalle rehuye, de todos modos, a cualquier

definición. Quizás el paradigma más actual sea el de la ciudad móvil, sin centros; ni formas; ni límites definidos; sería pensar una ciudad más por sus recorridos y a partir de ellos sus posibles definiciones.



**PRIMER  
RECORRIDO:**

La ciudad contemporánea con sus imprevisibles recorridos resulta ya un enorme territorio incontrolable, no existe una racionalidad adecuada para gobernarla y sin embargo la ciudad moderna se presenta como una megalópolis con sus enormes rascacielos como un cuerpo orgánico capaz de expandirse según un proyecto lógico y previsible: edificios, nuevas avenidas y cinturones de cemento que

circundan la periferia.

Estas ciudades inevitablemente son un depósito de energía y de violencia, de vitalidad y de depresión y los artistas de las de las últimas generaciones, condicionados por todo esto, producen un arte de documentación que registra la negatividad de la ciudad, su inestabilidad, su tensión, la velocidad del flujo de comunicación, la realidad de los lugares donde conviven; y donde se afirman las identidades.



“Entre Adeitas y Revolución”. Industrias locales que se dedican al graffiti, monopolizan el lugar sin un criterio valido o sentido común.



**SEGUNDO  
RECORRIDO:**

En este recorrido la ciudad para muchos representa la metáfora preferida de la experiencia del mundo moderno. Con sus detalles cotidianos, sus mezclas de historias, lenguas y culturas, su conjunto de tendencias globales y distinciones locales, la figura de la ciudad, parece construir un mapa de lectura, interpretación y comprensión rápidas. Con frecuencia se necesita un mapa para orientarse en una ciudad, en su metro en sus calles. Los mapas están llenos de referencias y de indicaciones, pero no están poblados.



**TERCER  
RECORRIDO:**

Las ciudades son como las personas y nosotros desarrollamos con ellas relaciones en cierta manera similares a las humanas. De una ciudad se pueden conocer sus virtudes y sus defectos. La ciudad puede ser huraña, reservada o arisca como una persona. Con algunas hay que tener

paciencia, otras en cambio son impacientes con sus habitantes; hay ciudades que te absorben toda la energía, mientras otras te ofrecen continuos estímulos a la reflexión y la imaginación. Las ciudades bajo muchos aspectos tienen un carácter particular.

# Conclusiones:

- Se puede afirmar que la participación ciudadana es importante en los pasos futuros que afrontan los sistemas de ordenamiento urbano, rescate de espacios y nuevos proyectos en beneficio del usuario.
- Un lugar no es igual ni semejante a otro, se debe investigar histórica y social la comunidad donde se plantea realizar el proyecto, así los usuarios relacionan un apego con la obra y el lugar donde viven.
- Cuando se ha estudiado el lugar a intervenir, se puede jugar con los elementos ya dispuestos en el plano de la ciudad, generando vínculos.
- Proyectos como este no se pueden trabajar aislados, debe entenderse "sí y sólo sí" como un tema multidisciplinario.
- Los Artistas-Diseñadores-Ciudadanos debemos actuar, salir del confort, solucionar problemas reales, no sólo en nuestro entorno o localidad, es brincar fronteras para alzar la voz de otros.
- Trabajar con materiales no convencionales, da la posibilidad de generar nuevas propuestas editoriales, en este caso la tipografía y soportes urbanos.
- La falta de apoyo económico y del Gobierno, dificulta la realización del proyecto, no obstante la creatividad llena los huecos dejados por esta carencia obteniendo resultados únicos e interesantes.
- La obra genera un equilibrio entre ima-



gen y texto, establece nuevas estrategias de comunicación. Rompe lo formal e institucional, se reinventa día a día, constantemente, va a un nuevo orden, a un nuevo escalón.

- Referente a la crítica de los usuarios, quisiera comenzar con una breve reseña de la Obra de El David de Miguel Ángel, es

la obra más importante del renacimiento, fue el icono de el poderío italiano por varias décadas, alabado por la gente más prestigiada de la época, actualmente se utiliza en algunas propagandas y publicidad, y aun así no paso desapercibido por las buenas y malas críticas, en mi caso es ambiguo decir que

crítica es mala o buena, generar polemica y aprender de los errores es lo importante.

- Finalmente creo y pienso que las bases, reglas y fundamentos de esta obra puede representarse en nuevos proyectos al rededor del mundo promoviendo mejoras en la calidad de vida.



OPTICA T

Librería Madero

GNC  
GENERAL NUTRITION CENTER

Familia Colos



# Fuentes de consulta:

• ALGUACIL, Julio, "Ciudad, ciudadanía y democracia urbana", *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, n° 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España, p. 165.

• AGUIS, Juan, Heriberto, Yopez, *Ulises Carrión, El arte nuevo de hacer libros, Archivo Carrión I*, CNCA Tumbona Ediciones, México, 2012

• ARMAJANI, Siah, *Espacios de lectura/ Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995; y en el catálogo *Siah Armajani*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, septiembre 1999 enero 2000.

• BLANCO, Paloma et. al, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

• BURY, *Artists' Books. The Book as a work of art, 1963-1995*, Hants, Scolar Press, 1995

• CARRIÓN, Ulises, *Bookworks Revisited, The Print Collector's Newsletter*, 1980, vol. 11, n° 1, p. 8.

• CARRIÓN, Ulises, Definitions. *Art-Rite*, 1976-1977, n° 14, p. 6.

• CARRÓN, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros, Libros de Artista*, Nueva York: Turner, 2003.

• CARRIÓN, *Other Books and So*, Bremen, Neves Museum Weserburg, 1992.

• CASORATTI, Cecilia, "La ciudad. Instrucciones de uso" Bienal de Valencia, 2003.

• CRESPO MARTÍN, *El Libro-Arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*, Saarbrücken, Verlag Dr. Müller, 2009.

• CRESPO MARTÍN, *Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. Arte, Individuo*

*y Sociedad*, 2010, vol. 22, n° 1, p. 9-26.

• DEMENCHE, Morón, Concha, "La ciudad, paradigma de la nueva crisis, Madrid como ejemplo", *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, n° 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España, p. 42.

• GARCÍA, Canclini, Néstor, "Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas", en conferencia en INSITE 97.

• GARCÍA, Canclini, Néstor, "Imaginarios Urbanos", Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005.

• GOMEZ, Aguilera, Fernando, ARTE, CIUDADANIA Y ESPACIO PUBLICO, p. 37 <http://tragasaliva.wordpress.com/2007/06/21/crisis-de-la-ciudad-moderna/>

• HONNEF, Klaus, *Arte contemporáneo*, Alemania, Taschen, 1993, 126 pp.

• KARTOFEL, Graciela, Marín, Manuel, *Ediciones de y en artes visuales: lo*

*formal y lo alternativo*, México, UNAM, 1999. CHAPPELL, Duncan, *Typologising the artist's book*, *Art Libraries Journal*, 28 (4), 2003, pp12-20.

• MARCHÁN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960- 1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos, 7ª. Ed., España, Akal, 1997, 214 pp.

• MEDINA, Cuauhtémoc, "SANTIAGO SIERRA" 50 BIENAL DE VENEZIA, España, Ministerio de





Asuntos Exteriores, 2003

• MITCHELL, W. J. T., "Introduction: Utopia and Critique", *Art and the Public Sphere*, W.J.T. Mitchell, ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

• NORTH, Michael, "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament", *Art and the Public Sphere*, W.J.T. Mitchell ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

• PHILLPOT, *Bookworks revisited in The print's*

*collectors newsletters*, March-April 1980.

• PHILLPOT, *Artists' Books From the traditional to the Avant Garde*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University, 1982.

• PHILLPOT, *Some Contemporary Artists and Their Books, Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Nueva York, Visual Studies Workshop Press, 1985.

• PHILLPOT, *Books Bookworks Book Objects Artists' Books. Artforum*

*20*, 1982, pp. 77-79.

• PHILLPOT, *Recent Art and the Book Form. Artists' Books: From the Traditional to the Avant Garde*, 1982.

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

• SARAVIA, Madrigal, Manuel "El planeamiento urbano, otra vez en crisis", *El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa Ediciones-Fundación COAM, 1998.

• SCHÄFER, Christoph, "*Park Fiction*", Arte y ciudad, SITAC, Segundo Simposio, México, 2003.

• SCHMILCHUK, Graciela, *Helen Escobedo: pasos en la arena*, España, CNCA UNAM, 2001, 371 pp.

• SCHMILCHUK, Graciela, "*Otra geografía del Arte Público*", en Agua-Wasser, México, UNAM, 2003.

• SUAZO, Félix, "*Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas*", México, Curare, n° 16, julio-diciembre, 2000.

• Pabellón de España, "SANTIAGO SIERRA" 50 BIENAL DE VENEZIA, España, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003

• WARBURG, Aby, "*El Ritual de la Serpiente*", México, Sexto Piso, 2004.

• Arte y espacio público, Juan Freire, Boletín gestión cultural n° 16: arte público abril de 2008. ISSN: 1697073X Referencia directa al artículo. [www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-jfreire.pdf](http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-jfreire.pdf)

• [http://www.globalartaffairs.org/var/cat\\_file\\_2011\\_-\\_DART\\_INTERNATIONAL\\_-\\_ACCONCI\\_d29\\_publicspace\\_ACCONCI.pdf](http://www.globalartaffairs.org/var/cat_file_2011_-_DART_INTERNATIONAL_-_ACCONCI_d29_publicspace_ACCONCI.pdf)

• <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/>

• <http://www.thebattery.org/>

• [http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05\\_3.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf)

• <http://www.scielo.cl/pdf/eure/v33n99/art08.pdf>

