



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“ Motorabilia Fatal: Auto Show de lo Tristemente Célebre. Propuesta plástica personal y análisis de la obra artística en formato Libro. “

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Carlos Arturo Tejeda Díaz



**DEPTO. DE ASesorIA
PARA LA tituLACION**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.**

Director de Tesis: Mtro. Francisco Plancarte Morales

México, D.F. 2005

m 33 9787



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo excepcional.

NOMBRE: Carlos Arturo

Tejeda Díaz

FECHA: 7 febrero 2006

FIRMA: CAT

Índice.

Introducción.

Capítulo I. El grabado en la Ilustración del Libro..

1.1 Breve historia universal del libro y de lo impreso en México.

- 1.1.1 Antecedentes históricos del libro.
- 1.1.2 Las Bibliotecas.
- 1.1.3 Los Códices Prehispánicos.
- 1.1.4 La Imprenta.
- 1.1.5 Los Incunables.
- 1.1.6 La Imprenta en México.

1.2 Lo impreso como manifiesto visual.

- 1.2.1 El grabado en la ilustración del libro.
- 1.2.2 El grabado popular.

1.3 Las fórmulas de lo alternativo en el libro y en el arte en general..

- 1.3.1 El proceso creativo.
- 1.3.2 ¿Arte o artesanía?
- 1.3.3 El incidente artístico.

Capítulo II. El libro objeto de arte.

2.1 La redefinición del formato libro.

- 2.1.1 Breve historia del libro de artista.
- 2.1.2 Los nuevos libros.
- 2.1.3 El discurso del libro de artista.

2.2 El poema como objeto de contemplación: Poesía Concreta y/o Visual.

- 2.2.1 Poesía concreta.
- 2.2.2 Poesía Visual.
- 2.2.3 *Mail Art*.
- 2.2.4 Poema / proceso.

2.3 El discurso artístico del libro como manifiesto individual.

- 2.3.1 La proyección práctica del libro.
- 2.3.2 Carácter objetual y esencia temporal del libro.
- 2.3.3 El discurso tecnológico en la creación del libro.

Capítulo III. Propuesta Plástica personal.

3.1 Proyecto gráfico *Motorabilia Fatal: Auto Show de lo tristemente célebre.*

3.1.1 Introducción: antecedentes de obra gráfica.

3.1.2 *Motorabilia Fatal: Auto Show de lo tristemente célebre..*

Conclusiones.

Índice de Ilustraciones.

Bibliografía.

Introducción.

El efecto inmediato de algunos medios contemporáneos de captura y manipulación de imágenes (la reproducción offset, la fotocopiadora, y más recientemente los medios digitales) han ocasionado un renacimiento del formato del libro entre los artistas visuales de todo el mundo. Animados por el carácter instantáneo, accesible y portátil de la comunicación visual los artistas han estado experimentando con el *Libro de artista*, *Libro objeto* o el volumen gráfico como medio de expresión desde los últimos 50 años. Desde el punto de vista de la historia del medio impreso, la idea no es nada nueva, puesto que el libro fue la primera obra de técnica mixta y los artistas han sido calígrafos, grabadores o ilustradores, encuadernadores, impresores, fabricantes de papel etc. Hoy en día, con los avances tecnológicos y las revoluciones ideológicas resultantes, se ha descubierto en el Libro algo más que un objeto que debe todo su significado existencial a la función de ser leído. El libro cobra importancia como objeto en sí mismo, legible no sólo en contenido sino también en forma. Dada la naturaleza de este medio de disseminación de las ideas tanto visuales como conceptuales, los museos y galerías no parecen estar preparados para la exhibición de este formato, en consecuencia, los artistas han tenido dificultades para su distribución. Probablemente esta situación particular ayude a reforzar el carácter intimista y personal con que comúnmente es relacionado este formato en particular. La misma denominación del libro "de artista" ya sugiere una limitación o un rango de acción en que deberá moverse el objeto artístico. Se ha desarrollado entonces una especie de trueque entre los hacedores de libros de arte, en el que intercambian sus obras, y a pesar de algunos comerciantes menores del arte que creen en una distribución comercial más amplia de estos productos de arte, por lo general, resulta bastante difícil averiguar dónde se venden o exhiben estos libros únicos y extraordinarios. El sólo hecho de intentar restablecer la necesidad del libro en nuestra sociedad, tan llena de computadoras, automatización y artefactos tecnológicos, indica un ánimo generalizado de "rescate" de uno de las manufacturas más esenciales de la existencia humana. Libro y pan son primordiales para que el naufragio humano recobre el aliento y la esperanza ante las fuerzas naturales. Lejos de verse amenazada, la existencia del libro impreso en el mundo del futuro se antoja bastante interesante. La finalidad de esta tesis será el analizar la capacidad del formato Libro como medio lógico de la expresión artística y la fenomenología de la imagen gráfica contenida en un volumen de implicaciones necesariamente colectivas.

El medio impreso, en su capacidad de repetición, disponibilidad, difusión etc., constituye una herramienta importante en la creación de "modelos" visuales en el arte contemporáneo. La situación del libro como objeto de contemplación ha trascendido su concepción puramente utilitaria inicial. El libro no debe su forma física al manejo práctico y cotidiano. La lógica del libro alude a una sucesión no sólo de textos ni de imágenes (puede tenerlos o prescindir totalmente de ellos) es más que nada una serie progresiva de momentos, de segmentos temporales y espaciales. La página como espacio artístico cobra importancia ante la certeza de que el libro, y muy especialmente el *Libro de artista* es en sí mismo una obra y no el medio de difusión de una obra. Esto quiere decir que el libro ya no es un simple vehículo de transmisión de un contenido: es una forma objetual ligada

indisolublemente a la expresión y el significado, una construcción total y física realizada por un artista. Resulta de particular interés la re-definición misma que el libro experimenta. Paradójicamente, el libro *alternativo* se auto define por todo aquello que ya no es o ha dejado de ser. Para sobrevivir ante los nuevos sistemas de lectura, el libro como formato deberá transformarse en un objeto nuevo, que ofrezca otras lecturas y que suscite otras reflexiones. El fenómeno ya ha ocurrido antes, por ejemplo, con el grabado como solución gráfica, de impresión o ilustración. Las técnicas utilitarias y prácticas se van desplazando unas a otras conforme la tecnología avanza. Las técnicas relegadas deberán su existencia a su "elevación" como formas de expresión meramente artísticas, ya no como soluciones prácticas.

La presente tesis se centra en la presentación plástica de un proceso creativo que tiene que ver con el libro gráfico y su fenomenología visual. *Motorabilia Fatal: Auto show de lo tristemente célebre*, es un volumen grabado e impreso que explora técnicamente las maneras de ilustración del grabado formal. En cuanto al tema, este libro gráfico aborda aspectos difundidos y por demás conocidos de la cultura popular. En este caso en particular, datos triviales y superficiales acerca de hechos aún mas triviales y superficiales: la muerte de celebridades en autos memorables y en situaciones cubiertas de misterio. La propuesta personal se interesa especialmente en la relación estrecha entre las características visuales del grabado en madera y la concordancia que esta tiene con temas *oscuros*, con textos esencialmente narrativos y explícitos, con la noticia, el fetichismo, la memorabilia, la expresión popular etc. Asimismo, se analizarán en un proceso de investigación, la problemática y los horizontes que ofrece el formato libro como objeto de contemplación y apreciación artística. El *libro de artista*, la página como espacio alternativo, el libro objeto de arte, el volumen gráfico y demás nomenclaturas continúan siendo volátiles y abiertas. Se considerará un acercamiento crítico a estas definiciones.

1.1 Breve historia universal del libro y de lo impreso en México.

1.1.1 Antecedentes históricos del libro.

El hombre, siempre preocupado por dejar algún testimonio de su existencia a lo largo su propia historia, se ha valido de la creación o simple ordenamiento de imágenes y formas que han logrado perdurar su pensamiento. La invención de la escritura hunde sus raíces en primitivas formas gráficas, que van desde la pictografía hasta los más avanzados sistemas de asociación de fonemas a un sistema de signos; asimismo, para plasmarla se han empleado diferentes materiales, instrumentos y sustancias. Las primeras manifestaciones gráficas se fijaron sobre diversos materiales y objetos tales como rocas, paredes de cavernas, estelas, barras de arcilla, lápidas etc. hasta alcanzar el avance técnico que permitió la elaboración de materiales de fácil y cómodo manejo, extraídos de los recursos vegetales, animales o minerales en relación al ambiente geográfico donde se desarrollaron las diferentes culturas, por ejemplo: en China se utilizaron primeramente trozos de madera y seda; en la India, hojas de abedul y palma, en Mesopotamia, tablillas de arcilla; en Egipto, el papiro, y en el medio Oriente, pieles de animales llamadas pergaminos.

La costumbre de ilustrar textos aparece simultáneamente a la elaboración de los mismos, tanto los de carácter monumental como de aquellos más manejables. Se consideran antecedentes del libro precisamente todas esas formas manuales utilizadas por los diferentes pueblos para fijar sus textos.

Los testimonios más antiguos que se conocen fueron elaborados en Mesopotamia, región donde se han hallado gran cantidad de tablillas de arcilla con escritura en caracteres cuneiformes. En Egipto, desde el tercer milenio antes de Cristo, se utilizó, en la elaboración de manuscritos, el papiro: lámina sacada del tallo de una planta de la familia de las ciperáceas; su empleo se difundió en el cercano oriente, Grecia y Roma. Sin embargo, la demanda del papiro para uso local en Egipto impidió su suministro a los pueblos vecinos, provocando la necesidad de utilizar pieles curtidas de animales para sustituirlo; estas pieles recibieron la designación de pergaminos, por ser la ciudad de Pérgamo, en Grecia, el principal centro productor y abastecedor de ellas. Es hasta el periodo medieval, que el pergamino alcanza su máximo nivel de calidad, gracias a las técnicas europeas perfeccionadas por los monjes católicos.¹

Tanto el papiro como el pergamino permitieron la confección del rollo y el volumen, consistente en pegar varias láminas de dichos materiales para formar una larga tira continua; si bien estas tiras enrolladas permitieron la inclusión de textos de extensión considerable, su manejo seguía siendo difícil por la longitud que alcanzaban algunos de

¹ *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México.* UNAM, 1981. p.19.

ellos; no obstante su empleo perduró hasta el siglo V. En el primer siglo de nuestra era, ya eran utilizados los llamados códices², que conformados por varias hojas de pergamino sujetas en forma de cuadernillo, lo que posibilitaba un manejo más fácil además de un mayor espacio para incluir textos más extensos, puesto que se utilizaban ambas caras para escribir, a diferencia del rollo o volumen donde solamente se aprovechaba una cara.

El códice está inspirado en la disposición de las tablillas de cera, rectángulos de madera en los cuales se ahondaba un rectángulo más pequeño que se rellenaba con dicha sustancia, sobre la cual podía escribirse con un punzón (*stylo*). Estas tablillas por lo general se agrupaban en pares, unidas mediante anillos o correas pasadas por un orificio hecho en el marco; aunque existían también ordenadas en mayor número, recibiendo distintos nombres según la cantidad de tablas que integraban el conjunto. La ventaja de poder borrar lo escrito en ellas explica su empleo frecuente para el aprendizaje de la escritura y para textos efímeros.

La necesidad de proteger las tablillas de cera y los códices motivó también el uso de cubiertas. La técnica de unión y protección de los manuscritos es considerada el antecedente de la actual encuadernación.

A mediados del siglo VIII, los árabes introdujeron en medio oriente el invento chino del papel. Aunque el sustantivo *papel* deriva del vocablo *papiro*, esta designación se le otorgó por analogía de su lógico uso para la confección de textos legibles. A ellos también se les debe el establecimiento de la primera fábrica de papel en Europa, en la ciudad de Játiva, en la España musulmana del siglo XI; y la difusión de su uso en el continente europeo mediante el activo e intenso comercio que establecieron a través de Italia.³ Mientras los rollos de papiro y pergamino poblaban las bibliotecas del imperio romano, un importantísimo descubrimiento se estaba haciendo en China. Este descubrimiento representaría un evento histórico de la mayor significación para la producción de libros. Después de la gran quema de libros acontecida en el año 213 a.C., los chinos comenzaron a utilizar la seda como material para la inscripción. Pero la seda resultaba demasiado costosa e impráctica; se experimentó también con una especie de amasijo prensado hecho a base de retazos de tela (también de seda) humedecidos y machacados formando un aglomerado

² "La palabra *códice* proviene del latín *caudex* (tabla de madera). Originalmente, una tablilla cubierta con cera derretida sobre la cual se escribía con una punta o *stylo*. Varias tablas podían unirse por medio de listones o cuerdas. Posteriormente, se hicieron también con papiro o pergamino. En contraste con el *rotulus* o rollo, en el cual diferentes secciones se pegan entre sí una tras otra formando una tira que ha de "enrollarse" sobre sí misma, el códice consiste en un volumen de hojas sueltas cosidas entre sí por alguno de sus lados y empastadas con cubiertas de madera. La palabra *códice*, regularmente describe a los libros hechos a mano..." Ingo F. Walter, Norbert Wolf. *Codices Illustres. The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*. TASCHEN. p. 492.

³ En realidad la historia es más compleja, la "introducción" del papel a Europa por medio de los árabes no fue tan pacífica: por casi 700 años, los chinos fueron capaces de mantener su método para fabricar papel en secreto. Hasta que unos fabricantes de papel chinos fueron capturados por los árabes, a mediados del siglo VIII, el secreto fue finalmente descubierto. Desde ese momento, el papel comenzó su viaje a través del Imperio Árabe alcanzando a Europa (también en tiempos de guerra) alrededor del 1100 d.C. Svend Dahl. *History of the Book*. Scarecrow Press Inc. New York. 1958. p. 43.

muy fino y delgado. Este material también resultó ineficiente. Según la tradición china, la búsqueda finalizó en el año 105 d.C., cuando un hombre llamado Ts'ai Lun inventó el papel. En lugar de utilizar la seda, Lun intentó desde un principio con materiales de uso común: hojas de plantas, corteza de árboles, fibras vegetales, algodón, arroz; incluso viejas redes de pesca. Su invención pronto ganó la aceptación general y en los siguientes dos o tres siglos, sus métodos fueron usados en la manufactura de papel para manuscritos.⁴

El empleo del papel se difundió paulatinamente, y fue sustituyendo al pergamino en la elaboración de manuscritos, y en el siglo XV facilitó la aparición de los primeros impresos europeos. A partir de entonces el papel se convirtió en la materia prima para la elaboración de libros.

El libro, tal y como ahora lo conocemos, es el resultado de un largo proceso de perfeccionamiento de muchas técnicas individuales además de su concepción formal. Se considera al códice por cierto, su antecedente más cercano. El ennoblecimiento y valoración del libro ha provocado el desarrollo y progreso de la encuadernación. El arte de encuadernar se ha sujetado a los recursos materiales disponibles y a las concepciones estéticas y artísticas propias de cada lugar y época. Es precisamente esta relación estrecha entre el libro y el arte lo que motiva la presente investigación.

1.1.2 Las Bibliotecas.

El oficio de escribano y el de celador de textos se reservaba, en casi todas las culturas antiguas, al sector sacerdotal; los escribas primitivos se preocuparon sólo en conservar escritos de carácter utilitario dentro del orden religioso, político y social. La producción literaria se conservó por tradición oral y fue transcrita hasta que se secularizó la enseñanza de la escritura, lo que permitió también la producción y difusión de textos y fomentó su comercio.

La primitiva sacralización de los textos motivó la necesidad de destinarles locales especiales en los templos y palacios con el fin de asegurar su resguardo, siendo el origen de las bibliotecas de carácter oficial y religioso. La preocupación de crear bibliotecas es muy antigua; la tradición egipcia refiere que en el *Ramasseum* de Tebas existió una gran biblioteca fundada por el faraón Ramsés II hacia 1300 a.C. Famosa fue también la *Biblioteca de Asurbanipal*, construida en Nínive en el siglo VII a.C., para conservar tablillas de arcilla cocida grabadas con caracteres cuneiformes, muchas de las cuales pertenecientes a épocas anteriores.⁵ Se sabe que en China, el emperador que hizo construir la Gran Muralla trató de abolir el pasado ordenando la destrucción de bibliotecas que guardaban libros anteriores a su época. Muchísimo tiempo después, la destrucción de libros

⁴ Svend Dahl. *History of the Book*. Scarecrow Press Inc. New York. 1958. p. 42.

⁵ *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*. UNAM, 1981. p.35.

como una acción destructiva que simboliza el rompimiento con el pasado, seguiría vigente. A este respecto, vale la pena abrir un paréntesis.

El libro, es y siempre ha sido un objeto ligado estrechamente con el devenir humano. El libro, objeto de conocimiento y libertad, se halla al servicio del cambio y movimiento de las ideas. El libro puede ser arma de lucha o víctima de esos cambios. En todos los periodos conflictivos, el libro es a menudo utilizado como un frente alterno de combate; y pasa periódicamente de la promulgación a la represalia. La intolerancia de los bandos en pugna se han condenado a "quemar los libros" como un espectáculo punitivo. La historia recuerda con indignación momentos como el de la conquista de México,⁶ la guerra civil española, la Alemania nazi, la revolución cultural en China, las dictaduras sudamericanas, etc., en la que la abolición, prohibición y destrucción de libros fue ejercitada impunemente.⁷

Los textos chinos se consignaban en un principio en largas tiras de seda, la dificultad de localizar en un rollo un pasaje determinado los llevó a imitar la forma de biombo o acordeón utilizada en los libros sagrados de la India. En Grecia hacia el siglo V a.C., era común formar bibliotecas particulares, a Aristóteles se atribuye la formación de la primera biblioteca organizada metodológicamente; se cuenta que su biblioteca sirvió de modelo a la de Alejandría, en Egipto, fundada hacia el año 300 a.C., por Ptolomeo I, que llegó a albergar cerca de 700,000 volúmenes; considerada también como el repositorio que logró compilar una gran parte del conocimiento del mundo antiguo. Fue sin duda, la más célebre, siendo trágicamente destruida en un incendio durante la invasión romana del año 47 a.C.⁸

En el siglo I de nuestra era, Roma contó con las bibliotecas *Palatina* y la del *Pórtico de Octavio*; más tarde se construyeron bibliotecas en todas las provincias romanas. El surgimiento del Imperio Romano de oriente en el siglo V impulsó la creación de bibliotecas en Bizancio, cuyos libros fueron célebres por el enriquecimiento ornamental; entre sus joyas se mencionan libros escritos con tinta de oro y plata sobre fina vitela y encuadernados con placas de metales preciosos e incrustaciones de pedrería.⁹

En los primeros siglos de la Edad Media europea, el manejo y elaboración de manuscritos sobre pergamino quedó de nuevo casi exclusivamente en manos de los religiosos. Labor ardua de los copistas fue la formación de bibliotecas de las órdenes monásticas; y corresponde a los benedictinos un lugar destacado en la producción bibliográfica de su época. La Iglesia a la vez que impidió la desaparición de múltiples

⁶ La mayoría de los códices existentes hacia el s. XVII fueron quemados por los misioneros españoles. Esta acción tendría un precedente en suelo mexicano. El cuarto rey mexica, Itzcóatl, (1428-1478), decidió quemar parte de los antiguos códices para dar a su pueblo una nueva versión de la historia azteca. Los señores y los principales "...acordaron y mandaron que se quemasen todos para que no viniesen a manos del vulgo y fuesen menospreciados...". María Sten. *Los códices de México. Historias Extraordinarias*. Ed. Joaquín Mortiz. p. 25.

⁷ *El libro ayer, hoy y mañana*. Salvat editores. Barcelona, 1973. p. 73.

⁸ *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. Agustín Millares Carlo. Fondo de Cultura Económica. 1971. p. 56

⁹ *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*. UNAM, 1981. p.35.

obras clásicas, destruyó otras incontables por considerarlas heréticas de acuerdo con la ideología religiosa imperante en la época; este nuevo tipo de destrucción de libros anteriores consistió en “borrar”, mediante diferentes procedimientos, textos antiguos para utilizar el pergamino en nuevos escritos, conocidos como palmisestos. Gracias a la aplicación de técnicas modernas se han podido recuperar muchos de estos escritos.

El monopolio de las bibliotecas por órdenes monásticas se rompe a fines del medioevo con la creación de instituciones universitarias. Las universidades establecen bibliotecas cuyos fondos constituyen el embrión de importantes colecciones actuales.

La expansión del Islam coadyuvó también al desarrollo cultural europeo; múltiples textos humanísticos y científicos de la antigüedad fueron vertidos al árabe, salvándose así para la civilización. Famosos fueron los centros culturales de Córdoba y Toledo en la península Ibérica.

El espíritu de renovación, producto de la inquietud intelectual de la baja Edad Media, permitió asimismo la secularización del libro, el cual no sólo es apreciado como instrumento o vehículo del conocimiento, sino también como objeto valioso y obra de arte en sí mismo; los opulentos nobles y comerciantes de la época pagaban elevados precios por ejemplares bellamente copiados e ilustrados para adornar sus bibliotecas.

La gran demanda que tenían estos manuscritos obligó a buscar la forma de reproducirlos más fácilmente. En Europa, a mediados del siglo XV, además de los manuscritos, se lograron imprimir textos y estampas por medio de la xilografía (grabado en madera), labor que aún resultaba larga y costosa, pero que en cierto modo, constituyó un antecedente directo de la imprenta.

1.1.3 Los Códices Prehispánicos.

El descubrimiento de América en el siglo XV y su conquista en el XVI pusieron de manifiesto que algunas culturas prehispánicas no estaban precisamente “atrasados” en cuanto a la elaboración de medios para perpetuar su pensamiento. Los indígenas fijaron sus ideas en piedras grabadas, en muros y en materiales manejables como son el papel amate (*amatl*) y la piel curtida de venado, donde dibujaron ideogramas e incipientes fonemas coloreados con tintas elaboradas a base de pigmentos vegetales, animales y minerales.

En el área mesoamericana el interés por la elaboración de textos, la variedad temática y el número considerable de ellos se corrobora no sólo por el testimonio de los cronistas, sino por los códices que se han conservado. Conocemos veintiún códices prehispánicos, la mayoría de los cuales se encuentra dentro de recintos europeos.

De acuerdo a la región a la que pertenecen, los códices prehispánicos se han clasificado en cuatro grupos:

I. Códices de la región central:

- 1 Tira de la Peregrinación o Códice Boturini. MNAH, México.
- 2 Matrícula de Tributos. Museo Nacional de Antropología e Historia. México.
- 3 Códice Borbónico. Biblioteca del Palacio Bourbon, Francia.

II. Grupo Tlaxcala-Puebla:

- 4 Códice Borgia. Biblioteca Apostólica Vaticana. Roma, Italia.
- 5 Códice Vaticano B. Biblioteca Apostólica Vaticana. Roma, Italia.
- 6 Códice Cospi. Biblioteca Universitaria. Bologna. Italia.
- 7 Códice Fejervary-Mayer. Merseyside County Museum. Liverpool, Inglaterra.
- 8 Códice Laud. Biblioteca Bodleian. Universidad de Oxford. Inglaterra.
- 9 Fragmento Aubin. Biblioteca Real de Berlín.

III. Códices Mixtecos:

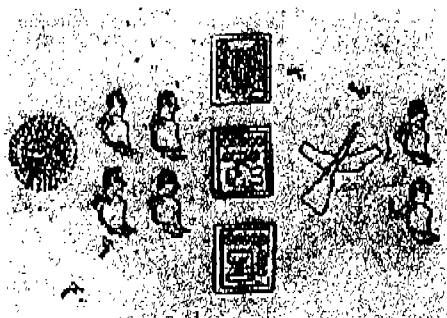
- 10 Códice Nutall. Museo Británico. Londres, Inglaterra.
- 11 Códice Vindobonense. Biblioteca Nacional. Viena, Austria.
- 12 Códice Colombino. Museo Nacional de Antropología e Historia. México.
- 13 Códice Bodley. Bodleian Library. Universidad de Oxford, Inglaterra.
- 14 Códice Selden I. Bodleian Library. Universidad de Oxford, Inglaterra.
- 15 Códice Selden II. Bodleian Library. Universidad de Oxford, Inglaterra.
- 16 Códice Becker I. Museum für Volkerkunde. Viena, Austria.
- 17 Códice Becker II. Museum für Volkerkunde. Viena, Austria.
- 18 Fragmento Gómez Orozco (?)

IV. Códices Mayas:

- 19 Códice Dresde. Sächsische Landesbibliothek. Dresde, Alemania.
- 20 Códice Peresiano. Biblioteca Nacional. París, Francia.
- 21 Códice Tro-Cortesiano. Museo de América. Madrid, España.

Entre los códices “nativos”, tiene una singular importancia el código Borbónico. Está compuesto por 36 hojas de papel amate unidas entre sí, y pintadas por un solo lado. También se observan apuntes y comentarios en español hechos posteriormente.

El código Boturini, o *tira de la peregrinación*, también realizada sobre papel amate (21 y media hojas), representa la crónica del viaje de los mexicas (1168-1325) desde su salida de Aztlán hasta su llegada al Valle de México. El documento pictográfico original, puede apreciarse en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.



1.- Código Boturini.

El código Borgia, (s. XIII) llamado así por haber pertenecido alguna vez a esa renombrada familia italiana, es uno de los más hermosos y mejor preservados manuscritos prehispánicos existentes, y es también, sin duda, uno de los tesoros más valiosos del Vaticano. En 1521 Alberto Durero, el famoso artista alemán, visitaba los países bajos. En Bruselas, se exponían una gran cantidad de objetos traídos de América. Entre ellos figuraba el código que recientemente Hernán Cortés, había obsequiado al monarca Carlos V, con motivo de su coronación. Durero, quedó profundamente impresionado por el documento mexicana¹⁰. Compuesto por 36 hojas coloreadas por ambos lados, se representan en él deidades, criaturas míticas, rituales, etc., el *Borgia* constituye un referente importantísimo en lo que se refiere al entendimiento de la cosmogonía prehispánica. El ejemplar proviene de la región de Cholula, en Puebla. La primera publicación acerca de este código fue la realizada por Alexander von Humboldt, en 1810. Una edición facsimilar posterior, es la de Eduard Seler: *Codex Borgia, eine altmexikanische bilderschrift der Bibliothek der Congregatio de propaganda fide, hrsg. auf kosten Seiner Excellenz des herzogs von Loubat* (1904-09 Berlin).¹¹

¹⁰ Ingo F. Walter, Norbert Wolf. *Codices Illustres: The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*. TASCHEN. 2001. p.p. 176-177.

¹¹ La más reciente - y disponible- es la versión en español de ese mismo estudio, *Comentarios al código Borgia*, publicado por el Fondo de Cultura Económica. México, 1963. Además de la edición fotográfica facsimilar perteneciente a la serie *Códices Mexicanos*, de la misma editorial.



2.- Códice Borgia.

La temprana introducción de la imprenta en México, a escasos años de consumada la conquista, no estorbó la elaboración de códices durante la colonia. Estos nuevos códices no sólo fueron figurativos, sino que incorporaron la reducción fonética de las lenguas indígenas al alfabeto latino, así como la introducción de palabras en castellano y aún en latín, cubriendo en esta forma tanto la simbología del objeto como la expresión del concepto, preservando asimismo el sistema gráfico que sirvió de memoria a la cultura indígena. De los códices elaborados en el periodo colonial se conservan varios ejemplos, entre los que destacan el *Mendocino*, el *Sahagún*, el *Mexicanus*, el *Xólotl* y otros más.¹²

¹² *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*. UNAM, 1981. p. 67.

Por referencias de los cronistas sabemos de la existencia de repositorios de códices, las *amoxcalli* (casa de libros) de Tenochtitlán y Texcoco, lo que hace suponer que este tipo de bibliotecas existió en otras partes de Mesoamérica.

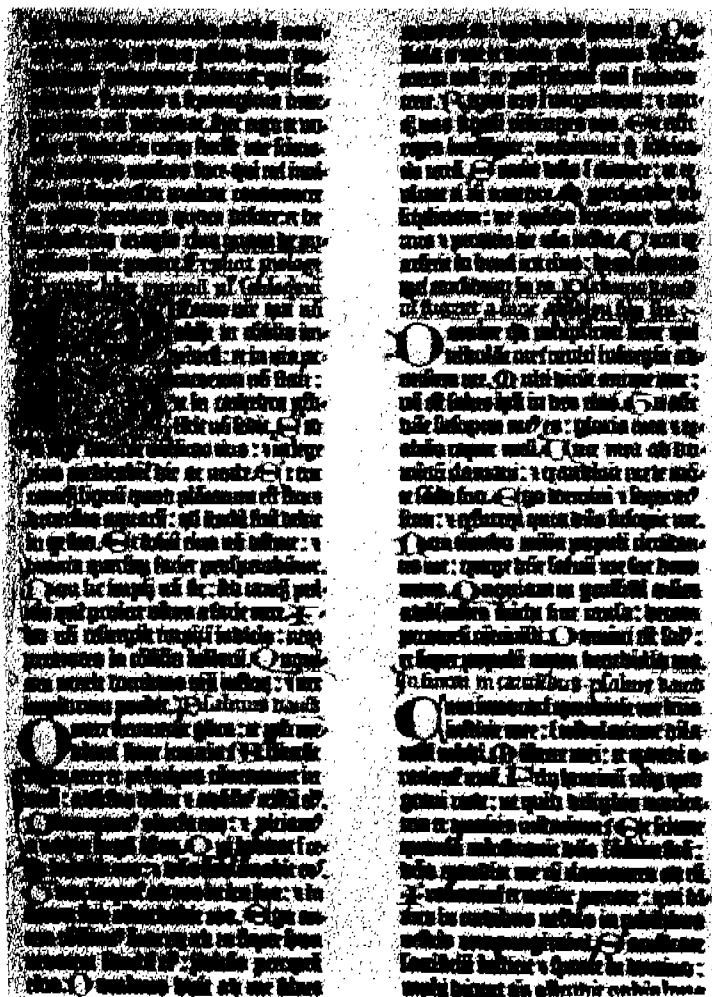
1.1.4 La Imprenta.

Entre los antecedentes de la invención de la imprenta de tipos móviles destaca la forma de imprimir de los chinos; este procedimiento consistía en grabar un texto o dibujo sobre madera; el altorrelieve resultante se impregnaba de tinta y se aplicaba sobre él una hoja de papel de arroz; sin embargo las peculiares características de su escritura impidieron el desarrollo de este invento en el mundo práctico. Otro antecedente es el de los sellos, con los cuales se reproducían, mediante presión, símbolos o grabados sobre diferentes materiales en distintas culturas de oriente y occidente.

En Europa a mediados del siglo XV, además de libros manuscritos aparecen estampas y textos impresos en xilografía, tarea que liberó a la cultura del lento y penoso copiado a mano.

Aunque varios países se disputan el honor de ser cuna de la imprenta, existen suficientes argumentos para respetar la tradición de que fue Johannes Gutenberg, alemán de Maguncia, quien perfeccionó la imprenta hacia 1450, invención que se caracterizó por el uso de tipos móviles de metal que facilitaron la organización de las planchas de impresión. Aunque existen hojas sueltas impresas con este sistema, se considera que el primer libro que salió de la prensa de Gutenberg fue la Biblia, llamada de "cuarenta y dos líneas", en dos volúmenes de tamaño folio, que alcanzan en suma más de 1,200 páginas. Hasta entonces todos los ejemplares de esta monumental obra eran manuscritos.¹⁵

¹⁵ *El libro ayer, hoy y mañana*. Salvat editores. Barcelona, 1973. p. 44.



4.- Biblia de "42 líneas" de Gutenberg.

El invento de la imprenta favoreció y divulgación del libro; en sus primeros cincuenta años se imprimieron un mayor número de volúmenes que los que con grandes esfuerzos se habían compilado durante toda la Edad Media. El incremento de la producción de libros permitió el establecimiento de importantes bibliotecas como la *Laureniana* de Florencia, la *Ambrosiana* de Milán y la *Vaticana* de Roma y otras.

El invento de la imprenta se extendió rápidamente: a fines del siglo XV había más de mil imprentas en Europa. La imprenta además de fomentar el desarrollo de la cultura, favoreció el desenvolvimiento económico social al crear fuentes de trabajo especializado.

1.1.5 Los Incunables.

Se llaman *incunables*¹⁶ a los impresos en caracteres movibles realizados desde los orígenes del arte tipográfico europeo hasta el año 1500. La Biblioteca Nacional de México, adscrita al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuenta entre sus ricos fondos, con un considerable número de incunables, siendo el más antiguo el que data de 1472; el *De aegritudinibus et remedis...* de Paulus Bagellardus. Estas obras fueron traídas a México, a partir de la conquista, como auxiliares en el proceso de transculturación.

Como hecho curioso tenemos el dato que nos proporciona el soldado cronista Bernal Díaz del Castillo, cuando refiriéndose al naufrago Jerónimo de Aguilar, recogido por Cortés en 1519, en Cabo Catoche, escribe que éste traía atado a una manta “un bulto de hojas muy viejas”, cuya asidua lectura canónica aliviaría sus penas. Luego fue éste el primer libro – acaso incunable (?) – del que tenemos noticia que llegó a México, supuesto que Aguilar había naufragado en las costas de Yucatán en 1511 y desde entonces hasta su rescate había vivido cautivo de los indios mayas.¹⁷

Desde el siglo XVIII se consideró a los incunables como los tesoros más apreciados de las grandes bibliotecas, y a partir de la segunda mitad del XIX, se inició el estudio científico de sus características. Existen un gran número de *repertorios* bibliográficos, en los que se señalan tanto los datos bibliográficos esenciales de los incunables (nombre del impresor, fecha o lugar de impresión etc.), como las minuciosas comparaciones de diversos tipos de imprenta y de diferentes prácticas tipográficas entre sí, para determinar, no siempre con certeza, la fecha y procedencia de los ejemplares. Existen una gran cantidad de estos catálogos, siendo uno muy importante el llamado *Incunabula in American Libraries. A Second Census of Fifteenth Century Books Owned in the United States, Mexico and Canada*. De Margarita Bingham Stillwell. The Bibliographical Society of America. New York, 1940. 610 pp. En 1964, se publicó un tercer censo por Frederick R. Goff.¹⁸

¹⁶ Del latín *incunabulum*, cuna. El término aplicado a esta categoría de libros, fue por primera vez por el librero holandés Cornelius van Beughem, en el repertorio que tituló *Incunabula Typographiae*. Amsterdam, 1688. Agustín Millares Carlo. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. p. 113.

¹⁷ La historia completa constituye además, uno de los primeros casos documentados de mestizaje entre europeos y naturales. Al acercarse Cortés a Cabo Catoche, recibió noticias de dos españoles que vivían “cautivos” de caciques indios locales. En Cozumel, después de haber pagado un “rescate”, se encuentran con Jerónimo de Aguilar, un naufrago que efectivamente, había sobrevivido como esclavo de un jefe indígena. De Aguilar solicita a Cortés ir en busca de un compañero suyo, de nombre Gonzalo Guerrero, que vivía a unas cinco leguas de ahí. Al encontrarse con él, Guerrero respondió: “... Hermano Aguilar, yo soy casado y tengo tres hijos, y tiénneme por cacique y capitán cuando hay guerras; idos con Dios, que yo tengo labrada la cara y horadadas las orejas. ¡Qué dirán de mí desde que me vean los españoles ir de esta manera!, y ya veis estos mis hijitos, cuán bonitos son (...) Y por más que le dijo y amonestó, (Gonzalo Guerrero) no quiso venir...”. Bernal Díaz del Castillo. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Ed. Porrúa. México, 1968. p. 54.

¹⁸ Agustín Millares Carlo. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. p.119.

La ilustración, que en los libros incunables consiste casi fundamentalmente en el grabado en madera (xilografía), es casi tan antigua como la invención de la imprenta. La xilografía como recurso ilustrativo de textos, comienza a ser utilizada principalmente en Alemania. Albert Pfister von Bamberg, imprimió en 1461 el primer libro ilustrado con xilografías: el *Edelstein* ("Piedra preciosa"); pequeña colección de fábulas populares de Ulrich Bomer. Tales libros se sucedieron en fama y aceptación popular gradual, y alcanzaron el máximo apogeo a fines del siglo XV.¹⁹

1.1.6 La Imprenta en México.

La pujanza política y económica de España, a partir de la unificación lograda por los Reyes Católicos, favoreció la expansión cultural de la península y sus relaciones con otros centros culturales europeos.

Las primeras imprentas españolas se establecieron hacia la década de los 70 del siglo XV; a partir de entonces proliferaron notablemente. Entre los talleres más famosos se destacó el de Jacobo Cromberger y sus sucesores, establecido en Sevilla, del cual dependerá posteriormente la primera imprenta mexicana y primera también, de todo el continente americano.

Además de la vasta producción hispana, los acervos bibliográficos españoles se enriquecieron con obras impresas en otras ciudades europeas; la exportación de algunos de estos libros a la Nueva España, a partir del siglo XVI, juega un importante papel en el proceso de transculturación de la América descubierta en 1492.

Un siglo antes que los Estados Unidos (1639) tuvo México imprenta (1539); casi en medio siglo se les adelantó Perú (1580), e incluso Bolivia les aventajó en 29 años.

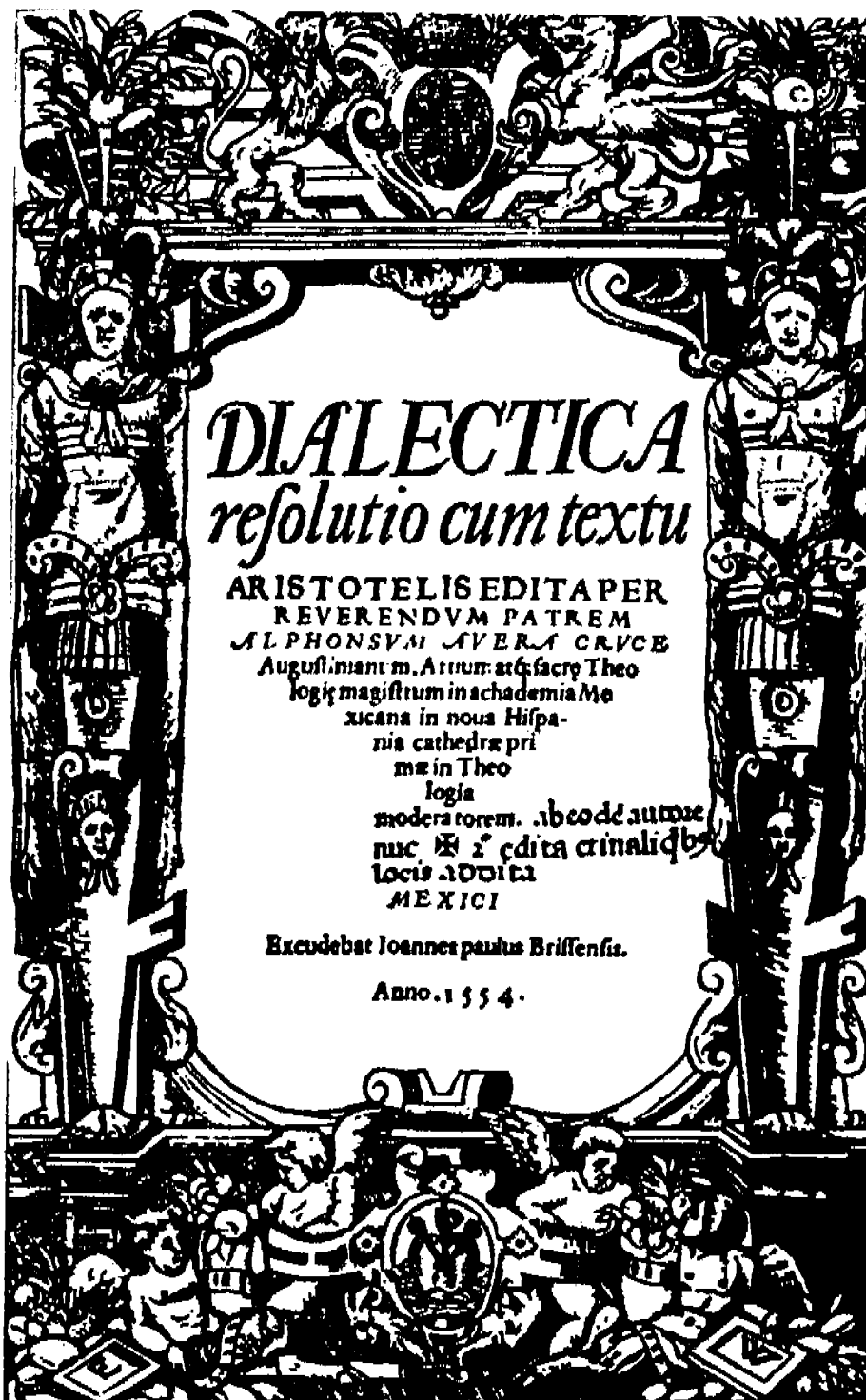
La Nueva España gozó del privilegio de la imprenta gracias a las gestiones que para su establecimiento realizaron el obispo fray Juan de Zumárraga y el virrey don Antonio de Mendoza.

En 1539 el italiano Juan Pablos, dependiente del Impresor Juan Cromberger, establecido en Sevilla, funda en la Ciudad de México el primer taller tipográfico que laboró desde esa fecha hasta 1560. Esta primera imprenta se estableció en el edificio popularmente conocido como "Casa de las Campanas", en las actuales calles de Moneda y Licenciado Verdad. Históricamente corresponde a Juan Pablos el honor de ser el primer impresor de México y América.

Juan Cromberger obtuvo para sí, por contrato, el privilegio de ser el único impresor y abastecedor de libros de la Nueva España, lo que explica que los primeros libros salidos de la imprenta mexicana no ostenten el nombre de Juan Pablos, y no es sino en 1548 cuando éste comienza a publicar bajo su signación. En la primera imprenta mexicana trabajaron

¹⁹ *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas.* Agustín Millares Carlo. Fondo de Cultura Económica. 1971. p. 125.

Tomé Rico, tirador; Juan Muñoz, componedor; Antonio Espinosa, fundidor y cortador de letras y Diego Montoya, ayudante.



5.- *Dialéctica resolutio...* de Fray Alonso de la Veracruz. Impreso por Juan Pablos en 1554.

La imprenta se introdujo a la Nueva España como instrumento auxiliar en la evangelización, lo que implica que la gran mayoría de los primeros impresos sean doctrinas cristianas, artes o gramáticas, vocabularios y confesionarios tanto en lengua indígena como castellana. La tradición afirma que la primera obra impresa en México fue la *Escala espiritual para llegar al cielo* de Juan Clímaco; empero la más antigua que se conoce data de 1539, año de la fundación de la imprenta de Juan Pablos, intitulada: *Breve y más compendiosa doctrina christiana en lengua mexicana y castellana, que contiene las cosas más necesarias de nuestra sancta fe catholica, para aprovechamiento destes indios naturales y salvación de sus ánimas.*

En 1550 el español Antonio de Espinosa, antiguo dependiente de Juan Pablos, establece la segunda imprenta novohispana. Su taller, situado a un lado del solar de los agustinos (actual calle de República de Uruguay) funcionó hasta 1576. Espinosa introdujo la costumbre de usar un escudo especial en dos versiones para sus impresos, en los cuales utilizó gran variedad de tipos góticos, romanos y cursivos y de notas de canto llano que el mismo fundió. Entre los libros que salieron de su prensa destacan el *Missale romanum ordinarium* (1561) en folio impreso a dos tintas e ilustrado con preciosos grabados y el *Túmulo Imperial de la gran Ciudad de México* (1560) de Francisco Cervantes de Salazar.

Sucesivamente, durante el siglo XVI, se establecieron otros tipógrafos, como Pedro Ocharte, Pedro Balli, Antonio Ricardo, Cornelio Adriano César y Antonio Alvarez. En las postrimerías de esta centuria aparecen los primeros trabajos de Melchor Ocharte y Enrico Martínez, este último también famoso por las obras de ingeniería que realizó en la Nueva España.

Asimismo las primeras manifestaciones del grabado en la Nueva España se relacionan íntimamente con el arte de la imprenta, pues las expresiones de los grabadores quedaron casi en su totalidad al servicio de la decoración e ilustración de libros. Los primeros grabados novohispanos fueron realizados en madera, aunque para fines del siglo XVI aparece en México el grabado en lámina de metal, en sus dos modalidades, la talla dulce y el aguafuerte; estas primeras manifestaciones constituyeron la base para el espléndido desarrollo del arte del grabado en nuestro país, cuyo auge tuvo lugar hacia finales de la época colonial al fundarse la Academia de San Carlos.²⁰

²⁰ Thomas A. Brown. *La Academia de San Carlos de la Nueva España.* Sep-Setentas. México 1973. p. 67.

1.2 Lo impreso como manifiesto visual.

1.2.1 El grabado en la ilustración del libro.

Ideadas desde un principio para emplearse como sustituto del dibujo y propagar fácilmente las ideas, las diferentes técnicas de impresión e ilustración (tipos fijos y móviles, grabado, fotograbado, etc.) tuvieron siempre una gran difusión popular. Su influencia se hizo presente en todas las capas sociales, y los artistas, entonces anónimos en su mayoría, crearon casi sin darse cuenta, un efectivo medio de expresión. La ilustración de libros como tal, a lo largo de su historia, se ha enriquecido y desvirtuado por igual. Incluso, en algún momento, ha estado a punto de dejar de ser una manifestación artística para convertirse en ese "arte menor". En el siglo XX especialmente, ha retomado gran importancia gracias a las aportaciones de grandes y famosos artistas que han visto en la ilustración, y más particularmente en las técnicas del grabado tradicional, un campo que ofrece por sí solo enormes posibilidades de trabajo.

De alguna manera, ha existido siempre una estrecha relación entre el grabado y la apreciación de los libros "especiales" que admiran los bibliófilos. El libro como joya de coleccionista o simplemente como objeto digno de preservarse es una idea no tan nueva, salvo lo que pudiera pensarse. La ilustración gráfica original que triunfó como obra de arte puro en el libro, acompañando a la belleza literaria y poética hasta la aparición de la fotografía y de los sistemas de reproducción mecánica de imágenes derivados de ella, tuvo que ceder lugar, no sin dolor de los cultivadores de arte en libros, a los medios industriales, prácticos y eficientes. La xilografía, el grabado en hueco y más tarde la litografía, fueron en su momento relegados por el fotograbado, que a menudo, se encargaba de reproducir los mismos dibujos de los antiguos orlistas y viñetistas, decoradores e ilustradores de las páginas tipográficas que habían utilizado en otros tiempos a las técnicas del grabado original.

Desde hace mucho tiempo ya, por lo menos en el ámbito editorial comercial, ya no son los grabadores los que dan al libro sus creaciones de manera directa. En todo caso, estas creaciones serían fotografiadas y más recientemente reproducidas digitalmente en los grandes tirajes. Pero es digno de señalarse que éstas imágenes o viñetas ornamentales clásicas, se siguen utilizando aún en nuestros tiempos de tecnología. Incluso, la utilización de estas imágenes fielmente recreadas dota al volumen de una sustancia gráfica y de una elegancia y distinción especiales. Ahora los libros comerciales más hermosos son aquellos que son editados limitadamente, en papeles de fibras naturales, crudos, casi sin depurar. Las imágenes evocan directamente a aquellas del pasado, más bellas y de manufactura artesanal. La reacción hacia el grabado secular es algo muy de nuestros tiempos, donde la indiferencia pública hacia los objetos legibles, no necesariamente identificados como libros

en la conciencia popular, de papeles finos y brillantes, de escasa vida, da paso a la apreciación de resultados gráficos más consistentes de las ediciones limitadas e ilustradas “a mano” por artistas del libro. El artista grabador, como estampista o ilustrador renació con la natural consideración admirativa y social que su obra y la gran tradición gráfica merecen. Así lo estiman los bibliófilos, observando que la importancia cualitativa de las actuales producciones editoriales nacionales se equiparan a las de cualquier parte del mundo. La escuela mexicana del grabado se une en importancia plástica a la sudafricana, alemana o japonesa. La creación estética del grabado original se ofrece al reconocimiento público con el mismo derecho de estimación que una pintura o escultura, la música o la poesía, o que cualquier expresión artística de la que los pueblos son herederos orgullosos.

La ilustración del libro tiene dos fines, el de ornamentar la obra para embellecerla, haciendo más seductora su presentación; y el de completar su texto con la estampa útil que lo aclara documentalment e o con la reproducción que lo avalora por su perfección mecánica o su refinamiento artístico. En ambos casos, el artista dedica una atención cuidadosa a la integración de todos los elementos (ilustraciones, textos, materiales, presentación etc) en un objeto que ha de percibirse como una unidad final. Según los cánones clásicos de la ilustración de libros y las estrictas reglas del diseño editorial, al recalcar con el dibujo el contenido literario, huyendo de toda divergencia estilística, el dibujante profesional habrá de crear sus aportaciones concientemente y elegirá los medios y técnicas más adecuadas para este efecto. En su libro *El grabado en la ilustración del libro*¹, Francisco Esteve Botey hace mención a las divergencias y antagonismos que en su tiempo (la edición original data de 1948) se daban entre la producción de ilustradores editoriales y los grabadores “de arte”. Señala: “...tan antagónica es esta producción (la de libros ilustrados) de la debida al grabado exclusivo de Arte, que sus operadores miran los trabajos de la gubia, del buril y de la punta con un desdén absoluto, mientras que los adeptos de estos útiles envuelven en la reprobación general a los adversarios procedimientos industriales, derivados de los artísticos, considerándolos como un atentado a sus prerrogativas...”²

Desde ese punto de vista del “arte puro” habrá mucho que decir acerca de esta cuestión, pero es evidente e indudable, sobre todo en nuestros tiempos, que los métodos de base fotográfica, incluso los digitales, dan también nacimiento a resultados gráficos excelentes y de grandes posibilidades artísticas “auténticas y genuinas”; permiten ilustrar agradablemente obras de poco precio, además de facilitar la manufactura de publicaciones ilustradas periódicas. El ilustre catedrático español Manzanares decía en uno de sus artículos críticos: “Viejas polémicas preguntan si ha de seguir el dibujante con su técnica el cauce abierto por el escritor, ¿le está permitido a aquel la libertad de crear una realidad estética distinta a la que palpita en las páginas glosadas?” Y respondía seguidamente de manera muy poética: “La verdadera orientación creemos que está en el primer enunciado con el relativo margen que exija el fuero de cada personalidad artística”.³

¹ Esteve Botey, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro*. Doce Calles. Madrid 1996.

² *El grabado en la ilustración del libro*. p. 257.

³ Luis Manzanares. *Ilustradores del libro*, artículo publicado en el diario “Madrid”, en mayo de 1945.

En la escuela clásica entonces, la formación de los ilustradores exige un esfuerzo comprometido y perseverante como especialidad del arte plástico, que por pertenecer a un campo distinto al de la pintura y el dibujo como tal, deriva hacia una disciplina profesional autónoma y totalmente diferenciada.

El conocimiento integral de las posibilidades tanto técnicas como estéticas del Libro como formato de la obra artística, no puede ser improvisado. Se trata de una necesaria sintonización material de acuerdo a ciertas normas (las que sean, pero normas al fin) y sus modulaciones.

Según Fernando Jiménez-Placer, otro escritor sobre el arte de hacer libros “todo en el Libro de Arte debe ser nítido, medido, perfecto; ni siquiera la genialidad del artista puede desbordar esa exquisita jerarquía bibliófila que utiliza el Arte, como uno de los ingredientes del libro bello, si se quiere el más egregio, pero tan supeditado como el papel o la tipografía, a esa concepción unitaria, ya aludida, que hace del Libro una entidad indivisible”⁴

En este sentido, el libro ilustrado como siempre se ha concebido, debe ser algo así como la síntesis del espíritu artístico-visual y literario en una sola unidad; armonizado en su realización por la técnica gráfica y con una originalidad ceñida siempre a sus propias regulaciones.

La estrecha relación de la difusión de textos e imágenes sin embargo, desde siempre ha tenido más que ver con los sectores populares que con las sofisticadas apreciaciones intelectualistas de los doctos. Los relatos idealizados de dramas del mundo cotidiano, las noticias sensacionales, las historias de amor han pasado de mano en mano y de tiempo en tiempo haciendo del quehacer editorial un arte vivo. Los trabajos gráficos populares que más hondo han llegado al corazón del pueblo hablan de la rebeldía al Supremo Gobierno, de fusilamientos, de crímenes, evasiones increíbles y catástrofes. Un panfleto distribuíble, un impreso popular, sea este literario o poético tendrá más valor ante los ojos de la gente sencilla si va acentuado con una imagen que sintetice el contenido, no importa que su poseedor no sea capaz de comprender el texto, ya que su valor radica precisamente en la escena clímax, la estampa culminante dispuesta por el grabador o el ilustrador para este fin. Así vemos en la historia del grabado las imágenes bíblicas y otras obras que se destinaron a la gente de bajos recursos, en donde cada página encierra multitud de asuntos que acompañan breves textos grabados en la misma tabla, tan abundantes en el siglo XV.⁵

⁴ Fernando Jiménez-Placer. Arte. Exposición. *Ilustradores del Libro*, artículo publicado en el diario madrileño “Ya”, el 17 de mayo de 1945.

⁵ John Hartan. *The History of Illustrated Book: the western tradition*. Thames & Hudson. Londres, 1997. p. 118.

1.2.2 El grabado popular.

Entre los grabados costumbristas europeos suele verse a los modestos propagadores de estampas religiosas y literatura popular en sus actuaciones en plazas y mercados ante la gente crédula e ignorante. Un dibujo grabado por Nicolás Cochín (1778) por ejemplo, nos sitúa en alguna esquina parisiense. El vendedor encaramado en una silla para dominar a su auditorio sostiene una vara con la que señala la estrofa alusiva en un gran tablero al tiempo que canta la copla. Una estampa de Callot, grabada en 1614, presenta al vendedor atendiendo a su clientela mientras ha dispuesto su mercancía en una larga mesa. Todas estas ilustraciones, nos dan una idea bastante cercana de lo que debió ser la vida cotidiana en tiempos remotos.

Don Vicente T. Mendoza, en su libro titulado *Romance y Corrido*, publicado en 1939, reproduce dos especímenes de romances cuya ilustración es de gran interés en lo que a grabado popular mexicano se refiere. El primero va adornado con tres personajes grabados en piezas aisladas de factura sencilla y elemental. El otro reproduce en el grabado la ejecución de un reo, José Estrada Tuñón, condenado por asesinato. A juzgar por el aspecto del grabado debió ser hecho en una placa de plomo, ya que los ángulos de la misma se advierte con claridad el hundimiento o huella de los clavos con los que debió fijarse a una tabla. En la ilustración, el verdugo empuña una cuchilla y se dispone a quitarle la vida al asesino. El grabado se aparta entonces de la clásica manufactura de tipo medieval de siglos anteriores al XVIII, y desecha también las maneras románticas y sensuales de la imagen del XIX. Hay quien dice que esto es debido en parte a las circunstancias técnicas de los autores populares; las maneras primitivas de un grabado que se secularizó de repente. La madera cortada "al hilo", rebelde y difícil de ser trabajada por los grabadores poco hábiles de principios del siglo XX. Aunque es cierto que el grabado en madera de hilo se presenta en la imaginería popular ya desde el s. XIV, empleado en estampas religiosas en su mayoría; en la confección de libros populares como la *Biblia Pauperum* y el *Ars Moriendi*, o bien para las obras de la naciente imprenta de tipos móviles con bellas ilustraciones sólo al alcance de los más pudientes.⁶

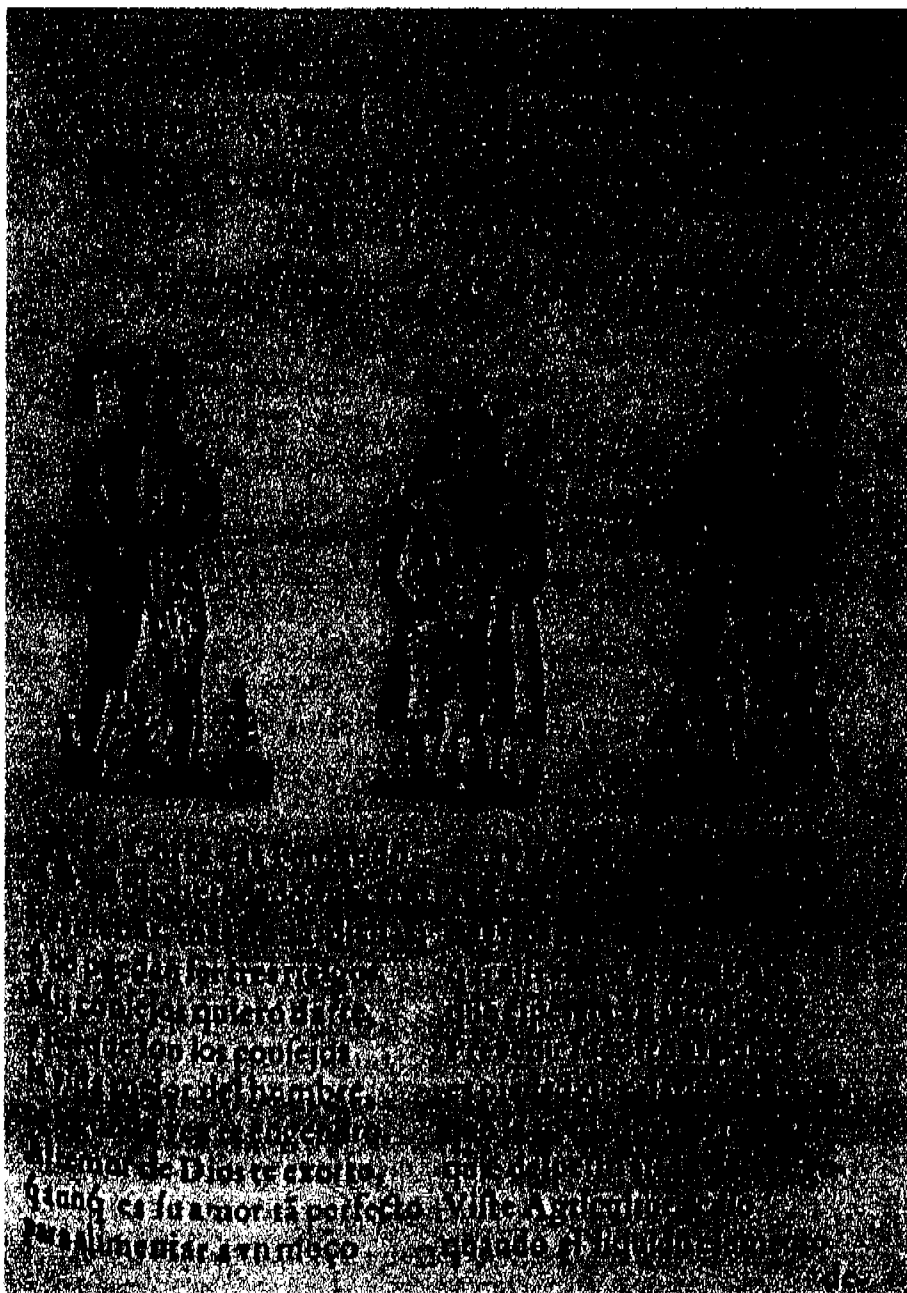
⁶ *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo.* Vicente T. Mendoza. UNAM 1939. p. 22.



6.- *La ebriedad de Sileno*. Peter Paul Rubens.
Grabado realizado por Cristóbal Jegher.



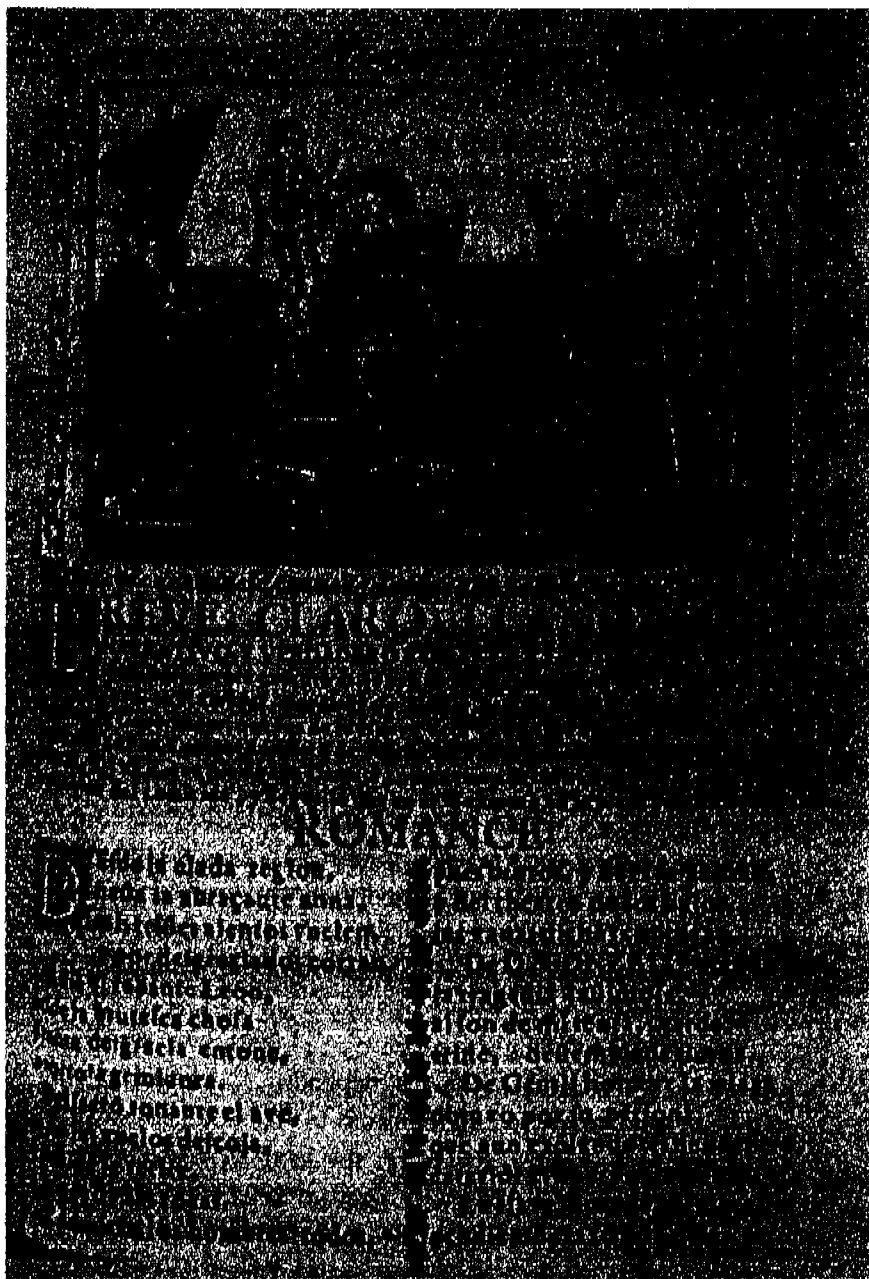
7.- *El hombre viejo*. De la serie *Danza Macabra* de
Hans Holbein. "El viejo". S. XVI



8.- Facsímil de un romance impreso en México. Siglo XVIII.

El grabado en madera tuvo momentos de esplendor técnico en los siglos XVI y XVII gracias a la influencia de grandes artistas que confiaron sus dibujos a la artesanía de intérpretes que, como Lützerburger o Jegher grabaron *La Danza Macabra* de Holbein o *La Ebriedad de Sileno* de Rubens. Sin embargo, su actividad era esencialmente servil y cuando obtenían algún reconocimiento por sí mismos, era en trabajos de menor cuantía en el terreno de la ilustración de libros, donde diseñaban el remate, la ornamentación de las páginas y las viñetas. En comparación con la perfección delineante del grabado al buril y el aguafuerte, la xilografía estaba destinada a seguir el humilde camino de la imaginería

popular en donde su fuente de inspiración serían los temas mundanos y prosaicos, como *La lucha por el mando en el hogar*, *El mundo al revés*, la *Leyenda del Judío errante*, *Pablo y Virginia*, o *Barba Azul*, derivados de la literatura o la fábula; o simplemente acontecimientos de orden político o social.⁷



9.- *Romance de la violenta muerte de José Estrada Tuñón...* Facsímil de un romance impreso en México a principios del siglo XVIII.

⁷ *El grabado en madera*. Paul Westheim. Fondo de Cultura Económica. 1954. p. 140.

El encanto de los impresos populares de cualquier momento histórico, reside en la ingenuidad y arcaísmo con que los grabadores trataron el tema; la exuberancia decorativa en que se mueven los personajes y además, de la intencionalidad relacionada a su confección y con el público receptor.

Con la introducción de la imprenta al Nuevo Mundo, cuya primera prensa se estableció por cierto, en la Ciudad de México, abundaron ilustraciones y viñetas grabadas en madera que se importaban de Europa para que sirvieran en la naciente industria editorial. Pero poco tiempo después, también fueron hechas aquí principalmente por frailes y nativos adiestrados para tal fin. Se trata casi siempre de elementos gráficos destinados a diversos libros; tesis y obras religiosas que dieron pie a que, más tarde, el arte se popularizara y secularizara a través de los volantines y panfletos comunes, además de un rubro muy importante en la vida popular durante los siglos subsecuentes: la ilustración y distribución de coplas y *corridos*.

Sin duda, la etapa histórica de mayor ebullición gráfica ocurrió hace poco más de doscientos años, cuando posiblemente la inspiración de los editores mexicanos a este respecto provenía de aquellos panfletos realizados en Valencia, España por un hombre llamado Francisco de Mompié de Montagudo, en el siglo XVIII.⁸ Estas coplas llevan al frente ilustraciones alusivas grabadas al parecer en planchas de metal pero con una técnica derivada del grabado en madera. En el libro citado de Vicente T. Mendoza, puede verse, al final de la obra, una lista de romances que fueron impresos en la época colonial en la cual se puede ver que ya alrededor de 1658 este tipo de publicaciones circulaban regularmente.

La influencia ejercida por los impresos valencianos en lo que publicó Luis Abadiano y Valdés en la imprenta de la calle de las Escalerillas número 13 en la primera mitad del siglo XVIII, es notable. La semejanza es mucha en lo que se refiere al formato, incluso al papel. Al frente de los romances se colocaba una pequeña ilustración grabada en madera o metal, y la tipografía presentaba un aspecto mucho más moderno: Caracteres inspirados en la letra tipo Didot, titulares estilo inglés, etc. Los versos se disponían en dos columnas, iniciando el primero con una letra capitular a la usanza romántica.

En la colección de estos especímenes gráficos del Museo Nacional de Arte, hay un romance que se titula *Relación de la vida y la muerte de Sansón* que fue editado dos veces, en 1838 y 1840. Lleva una ilustración grabada probablemente en madera, trabajada con tallas paralelas de buril en donde manifiestamente se pretende imitar la técnica de los grabadores franceses. En ella, el personaje bíblico se abraza a las columnas para destruir el palacio de los filisteos y morir bajo sus escombros. A semejanza de las editoriales que trabajaban en la capital explotando estos géneros literarios se establecieron también algunos talleres en la provincia. Pedro de la Rosa, por ejemplo, trabajó en Puebla hacia 1820; Pedro Piña publicó un *Himno a las víctimas del Gallinero* en 1833 en Zacatecas. En

⁸ Francisco Díaz de León. *El grabado como Ilustración de la Música Popular*. México, 1963. pp. 3-8.

Aguascalientes trabajaba la imprenta de Higinio Aleriano, y en Guanajuato, un hombre llamado Félix Conejo, en 1851 imprimió unas coplas con el título de *Milagros que el agua fría está haciendo cada día*, con sus respectivas ilustraciones xilográficas.



RELACION DE LA VIDA Y MUERTE DE SANSON.

Escuche tu Magestad,
Duque excelso de Antioquia,
Príncipe herido de Tiro,
jurado Rey de Samaria,
grande Emperador de Egipto:
mi calidad, patria y nombre,
mis hazañas y prodigios,
escucha pero que sepre
el hombre que haz ofendido.
Mi concepcion, porque en todo
fue en nombre de los riglor,
é mi padre fué quincunda
de un celeste Paraiso,

Tavor que antano me casto
tanta novada lo he sido,
que él lo creyeron justos
tambien lo dudaron malos,
porque mi madre era casado,
pero en esto, los digo
que todo á Dios se predesto,
porque en todo se tributo.
Nací, pues, con grande casto
de sidonio y casado,
de sidonio y casado,
de hebreos y de sidonio,
y me llamaron Samson.

10.- *Relación de la vida y muerte de Sansón*. Imprenta de Luis Abadiano y Valdés. Ciudad de México, 1840. La ilustración fue grabada en madera.

Los grabados en madera o placas de plomo que ilustraron estos y otros modestos impresos de la época, poseen un lenguaje tan simple como para ser comprendido por cualquier mentalidad del público a quienes eran destinados. De ello también se deduce que fue práctica de artesanos, aficionados a la pintura o el dibujo, grabadores improvisados y gente del pueblo en general, los que contribuyeron a la confección de estas maravillas gráficas de la intención secular. Nada tenían que ver con el grabado "artístico" o de academia. Es cierto que existió desde siempre, en la ciudad de México una cátedra de grabado en madera y metal en la Academia de San Carlos, pero a la larga, (y el tiempo ha dado razón de ello) no produjo casi ningún beneficio a la industria del libro, al desarrollo de una escuela de grabadores profesionales, mucho menos al impulso de la imaginaria popular,

puesto que la mayoría de los grabados de arte de ese periodo carecen de personalidad y sobre todo, de autenticidad “nacional”. Paradójicamente, gracias al grabador popular, ese artista “improvisado e inculto” es que tenemos una “escuela mexicana de grabado” que posteriormente, en el siglo XX se desarrollaría plenamente a través de artistas que retomaron y evocaron los cimientos propuestos por Gabriel Vicente Gahona, “Picheta” y José Guadalupe Posada entre muchos otros menos famosos y aún más anónimos.



11.- *Legítimos versos de Lino Zamora*. Imprenta de A. Venegas Arroyo. Ciudad de México, 1911.
Lo ilustra un grabado en madera anónimo.

Existieron en el mismo periodo dos grabadores notables que han pasado casi desapercibidos. Lagarza y Rangel grabaron programas de circo, toros, gallos, bailes y naturalmente, de coplas y corridos. Empleaban el buril para perfilar o enfatizar los blancos y la innovación del grabado mexicano que consiste en el uso del *velo*, herramienta de puntas y canales múltiples que abre varias tramas paralelas al “sacar luces” y además economizando tiempo. Manuel Manilla fue otro grabador que en 1882 trabajó para el famoso editor popular Venegas Arroyo, siendo desplazado posteriormente por la

producción de Posada cuando éste llegó de Aguascalientes, aunado al hecho de que, en 1895, Manilla muere de tifo.⁹



12.- *Señora su conejito ya no le gusta el zacate*. Imprenta de Venegas Arroyo. 1911. Lo ilustra un grabado de Manuel Manilla.

La llegada de Posada a la Ciudad de México debió ser hacia 1888. En esta época se encontraba en situación próspera las ediciones populares destinadas al medio rural y a la llamada "clase baja" de antes de la Revolución. La capital contaba con muchos talleres, algunos muy grandes y bien equipados, como la imprenta de Jesús Torres ubicada en la calle de Encarnación; la Tipografía Económica; la de Vélez y la de San Lorenzo #8; el taller de Cavaría 4, donde se imprimían *calaveras* y *banderitas* de pulquería y la muy conocida imprenta de don Antonio Venegas Arroyo instalada por muchos años en la calle de Santa Teresa número 1, famosa más tarde por la colaboración del grabador Posada.¹⁰

⁹ *Posada: el artista que retrató una época*. Antonio Rodríguez. Editorial Domes. México, 1977.

¹⁰ *El grabado mexicano en el siglo XX*. Hugo Covantes. INBA. 1982.

El éxito que obtuvo Venegas Arroyo con el nuevo grabador fue enorme, al mismo tiempo que sentó una gran competencia con otros trabajos similares, que fueron paulatinamente desapareciendo hasta la muerte de Posada en 1913. Los trabajos juveniles que se conocen del grabador son sus primeras caricaturas políticas locales en Aguascalientes en 1871, y más tarde en las viñetas litográficas realizadas bajo la dirección de don Trinidad Pedroza, su maestro y patrón, que revelan un chispeante ingenio y el conocimiento profundo de los gustos y aspiraciones del pueblo. Conoció a fondo las técnicas de la xilografía., de la litografía y del huecograbado en metal, tal vez por eso le resultó relativamente fácil dominar con su limpio y rápido trabajo el medio editorial capitalino. Algunas veces trabajaba para Venegas Arroyo; otras, para el almanaque del *Padre Cobos*, grabando hermosas viñetas zodiacales inspiradas por los textos del famoso escritor liberal don Irineo Paz. Se ocupó también de pedidos hechos por la imprenta de *El Libro Diario* y, en general no rechazaba ningún encargo que se le hiciera a la puerta de su taller.¹¹



13.- Grabados de José Guadalupe Posada, que sirvieron de ilustración en los corridos publicados por Venegas Arroyo.

¹¹ *Posada: el artista que retrató una época.* Antonio Rodríguez. Editorial Domes. México, 1977.

En su cuadernito *El grabado como Ilustración de la música popular* editado en 1963, el grabador Francisco Díaz de León se refiere al trabajo de Posada: "... su misión principal fue servir a los intereses de Venegas Arroyo y esto en forma tan apremiante, que lo obligó a recurrir a un procedimiento de grabado en zinc para el cual -a manera de los de William Blake- empleó el poder corrosivo de ácidos para dejar en relieve los trazos del dibujo previamente reservados con una tinta inmunizadora. Posada, como Blake, bajó a la tumba con el secreto de su artesanía..."¹²



14.- Portada del folleto publicado por la Universidad Nacional de México en 1927, que contiene el corrido de *Macario Romera*. Grabado anónimo.

¹² *El grabado como Ilustración de la Música Popular*. p. 12.

Si analizamos el estilo gráfico del impreso popular mexicano clásico – *banderita*, *copla*, *almanaque*, *corrido* etc. – vemos que presenta una estructura muy similar a aquella que menciona don Vicente T. Mendoza, especialmente por el empleo de orlas o decoraciones grabadas combinadas con el material tipográfico que por su mezcolanza estridente no tiene paralelo en todo el mundo. La manera tradicional en el uso de los elementos que constituyen el impreso popular mexicano es:

- a) Orla o marco decorativo que circunda el impreso.
- b) Título del trabajo compuesto en caracteres *de fantasía*.
- c) Grabado alusivo, hecho en la técnica de relieve.
- d) Primeras líneas del verso o texto compuestas por letras de mayor tamaño.
- e) Texto distribuido entre adornos tipográficos diversos.

Estos trabajos gráficos, siempre tendrán el encanto de haber sido confeccionados en el corazón de las conciencias de los pueblos. El público en general, siempre gustará de las lecturas fáciles, completadas por elocuentes y dramáticas escenas ilustradas; de la representación y animación de sus sentimientos más íntimos a través de intérpretes igualmente populares.

1.3 Las fórmulas de lo alternativo en el libro y en el arte en general.

Un simio tecleando en una máquina de escribir y guiado únicamente por el azar durante un lapso de tiempo infinito, terminaría por escribir el Quijote.

Robert L. Ripley.

1.3.1 El proceso creativo.

Valorando debidamente las *estrategias* del arte sobre las *formas* del arte, se obtiene conciencia desde una perspectiva inicial de invención y proposición del concepto. Desde ese punto de vista, la etapa de ejecución siempre parece secundaria si no gratuita. La capacidad de objetivar grandes aspiraciones y convertirlas en objetos de arte es desafiada durante todo el proceso creativo, haciendo esta experiencia personal bastante intensa. A medida que buscamos “nuestras primeras imágenes” para insertarlas dentro de una versión ilustrada o una representación objetual, por lo general, se reinventa pero se adhiere invariablemente la idea original a un formato. La convencionalización del concepto y necesariamente de la imagen, amenaza por convertirse en la parte más interesante del proceso de confección de algún volumen impreso destinado, además de a ser leído, también a ser contemplado como objeto en sí mismo; un ente gráfico que constituye ya no un recipiente de una obra escrita, sino un fenómeno expresivo y sugerente de reflexiones e ideas por sí solo. El libro podrá tener o no textos, ilustraciones, incluso páginas. La idea básica y esencial de todo libro es la de sucesión de ideas, de conceptos, de momentos. El formato libro puede prescindir aún de su estado material y seguir existiendo como tal. Después de todo, en el mundo del arte de nuestros días el hecho de que las simples ideas pueden ser arte y que las acciones pueden sustituir al objeto es algo ya muy aceptado. El escándalo que esto provocó en otros momentos (la década de los 60's por ejemplo), ha sido finalmente absorbido por la conciencia colectiva, y por pura tradición se sigue esperando siempre algo “novedoso” e irreverente, cuando es muy probable que la sola idea de búsqueda continua de un *lenguaje* resulte algo intrascendente comparado con otros fines que se pudieran perseguir al involucrarse en un proceso artístico.

El libro en sí mismo como objeto de contemplación se ha visto siempre beneficiado por la supresión sistemática de lo convencional, ejercida sobre quien hace arte, recubriéndolo de autenticidad, de *calidad* y todos los valores atribuibles a lo *bien hecho*. Esto ocurre por cierto, hasta en las expresiones más vanguardistas. De la misma manera, sería posible (dependiendo de que se considerara importante en primer lugar), concentrarnos no en lograr una exhibición sino quizá una *inhibición*, más segura y lógica del objeto libro. En este especial e hipotético caso, nada podría sacarse entonces de su recipiente para ser expuesto. Utilizando lo obscuro, lo escondido, y haciendo uso nuevamente a nuestro favor la existencia del convencionalismo y la tradición, siempre acrecentará el misterio. Ya de por

sí, la calidad y la veracidad acerca de la obra de arte es algo que se nos insta a tomar sobre palabra, (como cuando debemos creer en lo que dice la etiqueta de algún producto comercial) haciendo que la misma reflexión mental que la pieza provoca, sea algo interesante o que por lo menos, no debiéramos dejar pasar sin advertir su correcto valor. El arte conceptual se ha apoyado en nuestra fe de que el artista dice la verdad y en la suposición de que creer en lo que no se está viendo es una experiencia intelectual intensa.

En la historia del arte en general, existe un fenómeno bastante recurrente en relación a la técnicas y los discursos artísticos. Tal parece que basta con que alguna técnica de representación o manipulación de las imágenes se haga obsoleta en el mundo práctico para que ésta se “eleve” y sea dedicada al uso exclusivo de las maneras artísticas. Con la invención de la fotografía, por ejemplo, la pintura dejó de ser el medio de representación de la realidad y despertó por fin a la exploración del mundo imaginario. Cobró vida en sí misma y se manifestó con un carácter propio. Lo mismo ha ocurrido en el devenir histórico de las artes gráficas. El grabado en madera dio paso al más elocuente huccograbado, que a su vez desapareció del mundo editorial gracias a las bondades de la impresión litográfica, la que en su momento también fue descartada por los medios mecánicos, estos últimos por los digitales etc. Cada técnica y método de impresión fue sobreviviendo solamente por que al haber dejado de emplearse a nivel industrial, sólo siguieron existiendo en el taller de arte.

El efecto inmediato de algunos medios contemporáneos de captura y manipulación de imágenes (la reproducción offset, la fotocopidora, y más recientemente los medios digitales) han ocasionado un renacimiento del formato del libro entre los artistas visuales de todo el mundo. Animados por el carácter instantáneo, accesible y portátil de la comunicación visual los artistas han estado experimentando con el *Libro de artista*, *Libro objeto* o el volumen gráfico como medio de expresión desde los últimos 50 años. Desde el punto de vista de la historia del medio impreso, la idea no es nada nueva, puesto que el libro fue la primera obra de técnica mixta y los artistas han sido calígrafos, grabadores o ilustradores, encuadernadores, impresores, fabricantes de papel etc. Hoy en día, con los avances tecnológicos y las revoluciones ideológicas resultantes, se ha descubierto en el Libro algo más que un objeto que debe todo su significado existencial a la función de ser leído. El libro cobra importancia como objeto en sí mismo, legible no sólo en contenido sino también en forma. Dada la naturaleza de este medio de diseminación de las ideas tanto visuales como conceptuales, los museos y galerías no parecen estar preparados para la exhibición de este formato, en consecuencia, los artistas han tenido dificultades para su distribución. Probablemente esta situación particular ayude a reforzar el carácter intimista y personal con que comúnmente es relacionado este formato en particular. La misma denominación del libro “de artista” ya sugiere una limitación o un rango de acción en que deberá moverse el objeto artístico. Se ha desarrollado entonces una especie de trueque entre los hacedores de libros de arte, en el que intercambian sus obras, y a pesar de algunos comerciantes menores del arte que creen en una distribución comercial más amplia de estos productos de arte, por lo general, resulta bastante difícil averiguar dónde se venden o exhiben estos libros únicos y extraordinarios. El sólo hecho de intentar restablecer la necesidad del libro en nuestra sociedad, tan llena de computadoras, automatización y artículos *Hi-Tec*, indica un ánimo generalizado de “rescate” de uno de las manufacturas

más esenciales de la existencia humana. Libro y pan son primordiales para que el náufrago humano recobre el aliento y la esperanza ante las fuerzas naturales. Lejos de verse amenazada, la existencia del libro impreso en el mundo del futuro se antoja bastante interesante. La finalidad aquí será el analizar la capacidad del formato Libro como medio lógico de la expresión artística y la fenomenología de la imagen gráfica contenida en un volumen de implicaciones necesariamente colectivas.

El medio impreso, en su capacidad de repetición, disponibilidad, difusión etc., constituye una herramienta importante en la creación de "modelos" visuales en el arte contemporáneo. La situación del libro como objeto de contemplación ha trascendido su concepción puramente utilitaria inicial. El libro no debe su forma física al manejo práctico y cotidiano. La lógica del libro alude a una sucesión no sólo de textos ni de imágenes (puede tenerlos o prescindir totalmente de ellos) es más que nada una serie progresiva de momentos, de segmentos temporales y espaciales. La página como espacio artístico cobra importancia ante la certeza de que el libro, y muy especialmente el *Libro de artista* es en sí mismo una obra y no el medio de difusión de una obra. Esto quiere decir que el libro ya no es un simple vehículo de transmisión de un contenido: es una forma objetual ligada indisolublemente a la expresión y el significado, una construcción total y física realizada por un artista. (¿podrá el libro, de manera mucho más radical, dejar de ser también un objeto?) Resulta de particular interés la re-definición misma que el libro experimenta. Paradójicamente, el libro *alternativo* se auto define por todo aquello que ya no es o ha dejado de ser. Para sobrevivir ante los nuevos sistemas de lectura, el libro como formato deberá transformarse en un objeto nuevo, que ofrezca otras lecturas y que suscite otras reflexiones. El fenómeno ya ha ocurrido antes, por ejemplo, con el grabado como solución gráfica, de impresión o ilustración. Las técnicas utilitarias y prácticas se van desplazando unas a otras conforme la tecnología avanza. Las técnicas relegadas deberán su existencia a su "elevación" como formas de expresión meramente artísticas, ya no como soluciones prácticas. El *libro de artista*, la página como espacio alternativo, el libro objeto de arte, el volumen gráfico y demás nomenclaturas continúan siendo volátiles y abiertas.

Según Roland Barthes¹ uno de los niveles estructurales de toda obra plástica es el del *significado*, que permanece siempre en un plano simbólico, en el plano de los signos. Es este aspecto el que permite al artista decir lo que pretende, es pues, intencional; es el sentido claro, patente y obvio. Por otro lado, existe al mismo tiempo otro sentido, el sobreañadido, que llega a ser una especie de *bonus* que el intelecto no reconoce, por lo menos, de primer vistazo. Este doble sentido, descifrado sólo por medio de una serie de códigos individuales (por ende, más subjetivos), es el que involucra el "intento" que el creador exterioriza con la interpretación del público. Cualquiera que sea la forma de expresión artística, la pregunta que se plantea es la misma: *¿Qué está pasando ahí?*. El cuestionamiento, la simple sospecha de un acontecimiento, de una escena montada especialmente, provoca el conocido *show* casi simbiótico entre el artista y su público. La fórmula resulta siempre eficaz: se abre el telón, miramos, recibimos, entendemos; y una vez terminada la escena, lo recordamos, ya no somos los mismos de antes y al igual que en

¹ Roland Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso*. pp. 181-197

cualquier obra de teatro, nos retiramos conmovidos sintiendo que hemos sido iniciados de alguna forma.

Antes que nada, lo que “está pasando ahí” en la obra de arte, tiene que ver con los materiales. En la historia del arte contemporáneo, ya en numerosas ocasiones se ha hecho evidente que el material es no sólo un instrumento o un medio para significar, sino que significa por sí mismo. La condición material de cualquier obra plástica es también un *hecho*. La materia prima le llega al hombre acompañada automáticamente por un sentido, y ningún sentido posterior puede ocultar del todo estas referencias que de antemano, por tradición, por conveniencia o por lo que sea, poseen los materiales. Primeramente existen, están ahí.

1.3.2 ¿Arte o artesanía?

Existen otra variables inherentes a la obra de arte, como el azar, que resulta en la aplicación de un gesto, del contacto físico de instrumentos y materiales o de acontecimientos a nivel personal de quien fabrica una pieza determinada. (¿inspiración?). Pero sin duda, el elemento de más importancia (por lo menos el más evidente) en cualquier composición es la intención. La intención es la diferencia entre los objetos vulgares, la artesanía y los objetos que nos atrevemos a declarar como “obras de arte”. La artesanía hace siempre una distinción entre un medio y un fin, entre el proceso de manufactura y el producto terminado. Entiéndase por *medio*, a todo tipo de cosas empleadas para la concreción del objeto terminado: herramientas, máquinas, combustible etc. Estrictamente, se aplica no a estas cosas sino a las acciones que con ellas se realizan: utilizar las herramientas, manipular las máquinas o encender el combustible. Estas acciones son necesarias para llegar al fin, y son abandonadas sin atribuirles mayor importancia cuando finaliza el proceso. La artesanía presupone otra diferencia entre los procesos de planeación y ejecución de una pieza. El artesano debe lograr el resultado final de acuerdo a un plan preconcebido, sabe qué es lo que quiere antes de hacerlo. Un autor importante que aborda el tema de la delimitación entre arte y artesanía es Néstor García Canclini.² El menciona que las oposiciones entre lo moderno y lo tradicional, entre lo culto y lo prosaico, se condensan en la distinción obligada y establecida por la estética moderna entre arte y artesanía. Al concebirse el arte como una actividad poética o simbólica, como un conjunto de estrategias y artefactos de extracción “espiritual”, en los que no hace falta la “utilidad”, la artesanía resulta como lo otro: todo lo que sirve a un fin (incluso a lo decorativo), sin poder nunca despegarse de su sentido práctico. Otro argumento que opone al Arte del arte popular, dice que los productores del primero serían singulares y solitarios, mientras que los populares serían colectivos y anónimos. Esta idea parece responder a una concepción “moderna” del artista iniciada en el renacimiento, periodo en que los trabajadores de las artes adquieren singular importancia; dejan de ser vistos como simples obreros anónimos y se convierten en figuras que han dado origen al posteriores estereotipos y *clichés* en cuanto

² Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. México, 1990.

a la imagen de lo que es un creador de obras de arte. En la postmodernidad, -cuando se entiende ésta como algo diferente a lo "moderno"- esta posición pudiera ser nuevamente cuestionada. En el periodo comprendido por lo que llamamos "historia del Arte", lo verdaderamente artístico ha producido obras "únicas", irrepetibles; mientras que la artesanía se hace en serie, de igual modo que la música popular reitera idénticas estructuras o fórmulas de éxito como si les faltara un proyecto "propositivo" y se limitaran a agotar un prototipo hasta el cansancio. Aquí cabe señalar, que del mismo modo en que la modernidad contemplaba al arte *anterior* (obligado por la iglesia a reproducir modelos teológicamente aprobados), la postmodernidad podría concebir al arte moderno como una serie de prototipos y fórmulas prescindibles y *superables*. Al estar incluidos lo artístico y lo artesanal en procesos masivos de circulación de los mensajes, sus fuentes de aprovechamiento de imágenes y formas, sus canales de difusión y sus públicos, suelen coincidir.

En la confección de la artesanía, se piensa primero en el fin, después en los medios que resulten más adecuados para su ejecución. El material, la *materia prima*, al ser transformado, pierde algo de la significación que por sí misma posea; importa claro, que cierta silla sea de madera, pero lo que percibimos principalmente es el objeto llamado silla, no un montón de piezas de material orgánico (o inorgánico, metal, plástico etc.) sobrepuestas y unidas entre sí. Así, el concepto de materia prima y el de producto acabado, son dos cosas totalmente diferentes, lo que como sabemos, no siempre sucede en los objetos que llamamos arte. Se puede extender esta concepción de artesanía a todos aquellos oficios de transformación que demuestren estas características; entonces artesano es todo aquel que produce para la satisfacción de alguna necesidad. Si el zapatero es un artesano que fabrica zapatos respondiendo así a una demanda en el mercado, entonces *artesano* es también el médico que produce ciertos estados en el cuerpo, el agricultor o el ganadero que produce o mejora organismos vivos, etc. Todos son productores calificados, todas son al fin, formas de producir en los seres humanos ciertas condiciones o estados de ánimo preconcebidos. Esta teoría nos inclina irremediabilmente a pensar que el arte debe ser algo superior y más sublime que una actividad destinada a la satisfacción de necesidades materiales. Pero ¿puede ser el arte, una forma de artesanía? ¿está la definición del objeto realmente artístico basado en el margen y delimitación de lo que sabemos es artesanía? El autor Inglés R.G. Collingwood advierte que la diferencia entre artesanía y el arte "propiamente dicho" es más tenue de lo que pudiera pensarse. La distinción entre planeación y ejecución por ejemplo, existe ciertamente en algunas formas de arte, comúnmente en las disciplinas "tradicionales" como la pintura, en la que una serie de materiales son utilizados primero, para armar un bastidor en el que se ha de pintar para posteriormente, aplicar la pintura sobre él. Pero, de igual forma, la construcción de un puente o algún edificio que responde a la satisfacción de una demanda o sirve a un propósito de utilidad puede ser una obra de arte. Si las obras de arte no planeadas son posibles los son también aquellas que al planearse como tales, resultan menos "artísticas" y más artesanales: se piensa por lo general que las obras de arte que se hacen sin un plan son más simples o hasta insignificantes en comparación a las más grandes y serias que contienen un gran proceso de planeación. Pero ¿no es entonces este proceso de planeación un elemento más artesanal? ¿Existirá, por otro lado, el arte en el que se ha decidido no distinguir entre medios ni fin, ni entre planeación y ejecución, simplemente para evadir esta

definición de artesanía? En cuanto a la idea de materia prima, este punto de vista señala que ciertamente, los materiales por sí mismos poseen un sentido, una significación incluida que bien puede o no tomarse en cuenta, dependiendo de el peso que atribuya el artista a cada elemento de la composición (y partiendo del hecho que, por ejemplo, el montaje de la tela en un bastidor, pudiera ser incluido dentro de una concepción pictórica como elemento compositivo); pero a la vez, quizá podríamos identificar en cada obra una materia prima de otra clase: los sentimientos o emociones. Este autor propone que mientras que en el artista “verdadero” estas emociones se manifiestan en el espíritu e inician su trabajo, en el artesano predomina, sin embargo, no un sentimiento sino la idea fija de satisfacer ciertas necesidades, las propias y las de la demanda de sus productos. La transformación de emociones en poemas, por ejemplo, es algo muy diferente a la conversión del hierro en herraduras. Dice: *Si las dos clases de conversión fueran lo mismo, un herrero podría hacer herraduras con su deseo de pagar la renta. El algo más, sobre ese deseo, que debe poner para hacer herraduras con ese deseo, es el hierro que es su materia prima. En el caso del poeta, ese algo más, no existe.*³

Desde este punto de vista, parece más que comprobado que el arte no puede ser de ninguna manera artesanía, a pesar de que compartan tantos elementos en común. ¿Se podrá, por el contrario, lograr artesanía que pueda ser declarada – bajo ciertas condiciones – como obra de arte? Antes de siquiera imaginar un punto medio entre algún tipo de arte que sea tan bajo que colinde con un tipo de artesanía que casi cubra todos los requisitos para ser elevada a una categoría superior.

Según una difundida creencia, el artista debe tener siempre una forma de habilidad especializada, que de alguna manera lo coloca sobre los demás individuos de su comunidad. Esta *técnica* es adquirida de la misma manera como la adquiere el artesano: es aprendida a través de la experiencia personal y del contacto con la experiencia de otros. Recordemos que en numerosas ocasiones, las grandes ideas o facultades artísticas (que se traduce en *qué quiero decir*), han producido excelentes obras de arte aún cuando la técnica (o *cómo lo digo*) ha sido defectuosa. En el arte, es común pensar - y muy sanamente, por cierto – que si hay contenido en las ideas o conceptos originarios, merecen para aprovechar su efectividad, un manejo depurado de las técnicas. La obra entonces adquiere *calidad*, algo que es muy apreciado en las galerías.

A menudo, es bien valorado que el artista sea un *provocador*. Es considerado como un “artista”, todo aquel que por medio de un método cualquiera provoque una cierta clase de emoción. Al mismo tiempo, también hace arte quien demuestre habilidad al efectuar actividades que por si mismas, el público ya considera valiosas; como por ejemplo, cuando alguien pinta un paisaje con tan solo unas cuantas pinceladas. Este mal llamado arte, utiliza una distinción entre medio y fin, que nos hace recordar a la artesanía, podría de hecho llamarse artesanía pictórica, y de igual manera debe existir la artesanía poética, la escultórica, etc. Cuando la emoción que estas actividades provocan un estímulo intelectual,

³ R.G. Collingwood, *Los principios del Arte*. pp. 75-82.

por el único propósito de ejercicio mental, la pieza se convierte en un problema o acertijo. Cuando la obra centra su interés en que se obtenga de ella algún tipo de conocimiento, se trata de simple instrucción. Se puede obtener, por supuesto, una obra artística real que pueda divertir, instruir, invitar o provocar intelectualmente (que haga reír, pero también pensar...) pero sin duda, lo que la hace arte no es lo mismo que lo que la hace útil. La gente no hace más que preguntarse acerca de la obra de arte en función de "como la hace sentir", como si de ello dependiera su valor como pieza de arte eficiente. También es muy común el que el público espere una especie de "desglose" de significados cuando se intenta analizar un trabajo artístico (qué simboliza tal o cual color, qué quiso decir el autor con tal o cual trazo, como si la exposición de los elementos de una composición fueran siempre metafóricos y se pudieran descifrar por medio de algún código).

Bajo este punto de vista, fácilmente podríamos devaluar a la pintura, sin descalificarla de pseudo-arte (esto sería excesivamente suspicaz), sino como una especie de *alta artesanía* (abusando de la pedantería clásica de las discusiones artísticas) si es posible definirla así. Para ella, poco importará el proceso comparado con el resultado final. Se nos propone que lo más importante es la superficie que el artista ha delimitado con su trabajo, y que debemos ignorar categóricamente el soporte o estructura física que sustenta la imagen como parte compositiva del objeto de contemplación porque ha sido hecha con un fin simplemente utilitario, por lo tanto de mucha menor importancia y digno de negársele la existencia. Este objeto de cierta complejidad existe sólo como parte de algo que se prepara para poder lucir lo que es realmente importante. El objeto "cuadro", no existe, por lo menos, en términos de reflexión artística; sólo la imagen que se ha decidido valorem, es trascendente. Si esto es cierto, entonces resulta un poco confuso diferenciar entre lo que se ha quedado en artesanía y lo que trascendió hacia los terrenos del arte *properly said*.

Finalmente, si la línea divisoria entre arte verdadero y pseudo-arte es tan ambigua, que nos hace pensar que ambos conceptos son muy afines. Cuando decimos que algo es pseudo, nos referimos no solamente a algo que "no es", sino también a que de alguna forma "intentó serlo", es decir, que bien puede ser confundido si ha cumplido por lo menos, con algunas de las condiciones necesarias para ser tomado como algo genuino.

Sin embargo, podría ser conveniente el aceptar que la pintura –por ejemplo– es una de las "bellas artes", (aún cuando reconocer el término logre forzarnos a aceptar todo lo que lo sustenta como tal), pues de esta forma, podríamos poner nuestra atención en todas aquellas formas de expresión afines, antes ignoradas, y que de igual manera, pudiéramos calificar tal vez no dentro de la categoría *Beaux Arts*, pero sí en la de lo que simplemente puede ser llamado arte. De cualquier forma, la expresión "bellas", hace que la actividad se declare instantáneamente dirigida hacia la promoción de lo que es bello, hermoso y sublime. Dejémosle a ese tipo de artesanía tan devotamente dedicada a la producción de lo hermoso y lo bien hecho, las actividades y los medios para lograrlo, y declaremos cuanto antes obra de arte todas aquellas otras maneras de expresión que cumplan, eso sí, con ciertas condiciones que hagan que las formas artísticas de más bajo nivel, casi se fusionen con aquellas artesanías que por varias razones, lleguen casi a niveles superiores. Bajo arte, será todo aquel que se convierta no en un fin, sino en un medio para satisfacer necesidades

ajenas a su esencia como obra intelectual. Por cierto que no me refiero a “bajo” en un sentido peyorativo, calificando moralmente a que las obras de arte se “prostituyan” a otros fines más vulgares y menos virtuosos. Eso corresponde a un tipo de pseudo-arte que será mejor llamar *propaganda*. Considero mucho más importante el hecho de que sea esta situación la que permita que el arte propiamente dicho, pueda fundirse junto con lo que “casi es arte” en una tercera categoría. Existen objetos que no son arte, los que definitivamente lo son y los que “queriendo, no pudieron” ser arte. Esta categoría intermedia, tiene que ver tanto con las similitudes de los aspectos de un proceso creativo, - de ambos lados de la frontera entre arte y lo que no lo es- como con la intencionalidad. Parece como si el deseo “natural” del artista de crear obras de arte, y de que éstas trasciendan y permanezcan, está, la mayoría de las veces condicionado a la idea de que, de preferencia, toda obra que pretenda ser “arte” tenga origen en una motivación personal y genuina de quien va a trabajar ; las piezas que se realizan ya sea por contrato o encargo, o porque así se requiere para satisfacer algún tipo de necesidad, están siempre contaminadas sólo por que hay ciertas reglas que cumplir cuando se intenta “satisfacer” a terceros. Qué pasa entonces cuando la individualidad de quien construye alguna obra de esta naturaleza, se manifiesta no necesariamente en la pretensión de valor y perdurabilidad sino más bien en una especie de confianza en el favor de la crítica, o lo que es lo mismo, la esperanza de que en algún momento, una persona extraiga del aparente convencionalismo de su trabajo, otras lecturas alternas, otras cualidades que tengan que ver con una apreciación mucho más subjetiva y que por lo tanto, le otorgue un valor, no por la capacidad de representación o de solución de problemas, sino por la reflexión que provoque. De cualquier manera, a pesar de que existen esas “reglas” de fabricación en el trabajo de encargo, es el libre albedrío quien ha ideado alguna manera de expresar una versión “única y personal” del rótulo de *tortas calientes* en un puesto callejero, de *La Piedad* de Miguel Ángel, del letrero vecinal, de la pintura de Rivera, etc.

Se avanzaría considerablemente en una concepción integral de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación *sanitaria* y excluyente por distinguir entre arte y artesanía, y se abordaran a partir de sus convergencias y cruces. Es una necesidad real, la de ocuparse de la oposición arte/ artesanía como proceso sociocultural - y no sólo desde un punto de vista estético -, abarcando un campo más extenso que el de los productos dirigidos a diferentes sectores comerciales o ideológicos (lo culto y lo popular). Así como el análisis de las artes “cultas” requieren librarse de la pretensión de autonomía absolutista del campo y los objetos, el examen de las culturas populares (o *ignorantes*) exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son las comunidades indígenas y el *tianguis* aislado de los agentes modernos que hoy, de cualquier manera, las conforman.⁴

Retomando la idea referente a “ese otro sentido huidizo, pertinaz y resbaladizo” que posee todo tipo de expresión. El sentido obtuso, como Barthes lo llama, es precisamente, toda aquella información adicional que de principio, no es obvia; pero que al mismo tiempo, forma parte del significado total del objeto sujeto a algún análisis. Esta zona

⁴ *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* p. 227.

interior de la obra, y que por cierto, parece escaparse en muchas ocasiones del control de quien la realiza (puesto que el que "hace" tiene control total por lo menos de la parte referente al sentido obvio, es decir, la intencionalidad, o *qué se quiso decir*), ofrece todo un campo de posible asimilación de tipo simbólico que involucra al público con *lo que está pasando ahí*.

Con esto en mente, siempre puede intentarse un enfrentamiento entre algunas imágenes, incluso, intentar establecer nuevas categorías relacionadas con la disposición del público hacia el objeto: unas consideradas *obras de arte* por medio del consenso general e histórico, otra, un objeto cuya concepción fue desde un principio, dirigida a la prestación de un servicio o la prosaica satisfacción de alguna necesidad, las que, a pesar de la intención original de instalarlas dentro de algún contexto artístico, quedan por una u otra razón, relegadas a categorías "inferiores" (el kitsch, la artesanía), algunas otras, piezas que la gente común fabrica para sí misma, instalándolas en un ambiente íntimo, tímidamente ante la creencia de que sólo el "artista" verdadero logra, el objeto de arte. Hacer arte *verdadero* es entonces sólo un oficio más, puesto que se vale de ciertas estrategias bien definidas, para lograr su objetivo, pero además, de una predisposición, talento o *facilidad* adquirida de nacimiento, según lo que se cree popularmente; ir a la escuela, aprender de algún prominente maestro, perfeccionar una técnica y después, obtener un título que avala la legalidad del proceso, sólo hasta este punto, el artista ya "ejerce". (Este hecho se ha aprovechado toda la vida para hacer del "ser artista" algo lleno de glamour y romanticismo, algo *profesional*, un *hit* comercial). Esta gente es "común" porque ya sea por desinformación o por simple tradición, ha decidido dejar el oficio artístico a aquellas personas encumbradas que lo ciertamente lo ejercen; lo que ellas hacen, tampoco es artesanía porque también el artesano es ese obrero calificado y dotado de ciertas cualidades. Lo que esa persona hace es algo sin nombre, ignorado la mayoría de las veces sólo porque quien lo hace y quien ejerce legalmente el oficio de calificarlo, no se conocen. Pero indudablemente ya sólo el hecho de crear imágenes, cualquiera que sea la razón, dota al objeto con características valiables desde el punto de vista estético y conceptual; conciente o inconscientemente por quien la realiza, toda obra adquiere en el momento de su creación características potencialmente artísticas. Como ya hemos visto, esto ya no depende tanto de quien la hace como de quien observa, y más aún, de quien puede calificarla o identificarla dentro de alguna categoría del arte. Así entonces, el *ser* aquel que *hace* debiera perder algo de importancia, ya que resulta menos trascendente lo que "se quiso decir" que "lo que significa" o pudiera significar. Si existe el arte que *queriendo ser, no pudo*, debe también existir el que *sin quererlo, es*. Los límites de esta categoría podrían ser más claramente establecidos después del análisis comparativo entre algunas imágenes. Si todas las imágenes comparten ciertas características legibles en el momento de su análisis, seguramente, deben ser muchas las similitudes en un nivel de apreciación simbólico y de interpretación, en contraste con las evidentes diferencias en un estrato más textual y obvio. Las imágenes incluidas dentro del grupo de lo que nunca ha sido artístico, se cifan también a las exigencias que hacen situarlas sólo dentro de la zona marginal entre el arte culto y lo que definitivamente no podría serlo. En el *pop* de los 60's por ejemplo, -con artistas como Andy Warhol- el objeto vulgar y despreciado se convierte de pronto en obra de arte. Los valores se invierten y se eleva a esta categoría cualquier cosa antes indigna de consagración estética. Lo casi-artístico en cambio, no se manifiesta como obra de arte, porque acepta su

exclusividad, ni tampoco como objeto corriente sin valor estético posible. Se vale para existir, de la permanencia de ambas clasificaciones. Todos los denominadores comunes todas las imágenes hacen parecer artificiales todas aquellas diferenciaciones fabricadas expresamente para el establecimiento de categorías de apreciación. En un sentido estricto, lo que es “auténtico” y lo que no lo es, depende de cierta rúbrica de los autores, un valor de diferenciación de los objetos impuesto sólo por una firma, o una marca registrada o lo que sea. Este objeto de originalidad legal se convierte irremediabilmente en un modelo. Toda imagen similar creada posteriormente será una evocación, o peor aún, una copia. Parece que al fin nos hemos dado cuenta, que es la modernidad la que sostiene el mito de autenticidad; en el pasado, la actividad de “copiar” tenía un valor en sí misma, era una práctica legítima. De cualquier forma, aún la copia requiere de ciertas habilidades, y del cumplimiento de ciertas reglas de “oficio”, se puede dar esto por hecho; extrañamente el mundo se ha acostumbrado en un periodo relativamente breve, de considerar a la copia como ilegítima, inauténtica y por lo tanto, como algo que jamás podrá ser arte. El acto de fabricarnos un arte (de firmar algo como propio) presenta invariablemente la exigencia mitológica de autenticidad, es un imperativo moral del arte moderno. Tal vez sea por eso que se busca por sobretodo el logro de algo original. Procurarse siempre lo novedoso y propositivo es por cierto, algo cada vez más difícil. En el categórico impulso por agotar las posibilidades se reducen también las condiciones de significación de la obra misma. La obra artística, la “creación” se ha propuesto desde un principio “describir”. Refleja siempre el mundo ordenado, reanima y reproduce los mismos esquemas que hemos interpretado y se sujeta entonces, más al reconocimiento que al análisis. Algo que subsiste aferrándose tan sólo a una cierta interpretación, no puede alcanzar jamás una verdad más universal. La obra de arte debe asegurarse que la copia jamás amenazará su significación dentro del mundo de los signos, de los valores. Pero no olvidemos que, ambas imágenes –auténtica y copia- son iguales en una misma finalidad. Es imposible delimitar científicamente la verdadera fuente de los valores. La falsificación si se quiere, podría no existir.

1.3.3 El incidente artístico.

¿Es la *creación* artística una actividad dependiente sólo de los ambientes, procesos, y materiales que la rodean? ¿Será artística la obra que afortunadamente habite un medio propicio? El llamado padre del arte conceptual, Marcel Duchamp (imposible no mencionarlo) nos demostró que un objeto segregado, ignorado o considerado vulgar, puede dignificarse y elevarse al nivel de los objetos de contemplación más sublimes, gracias a la recontextualización; la extracción del objeto de su medio original, para transportarlo a otro en el que reviste de importancia no sólo a sí mismo, sino también a aquel capaz de tal hazaña. El objeto ausente ha logrado, con su repentina presencia ser adoptado por esta excéntrica persona –el artista-, y aparece la necesidad absoluta de señalar a esta persona como tal, y a este objeto como de la *autoría* de esta persona. Se privilegia con la firma; con la pertenencia ya no al mundo de los objetos comunes sino a una serie, al trabajo de un autor. Este objeto ya no es legible en su relación con el mundo, sino en relación con las demás piezas del artista. Hay que sucederse, que repetirse, hay que buscar un lenguaje. En nuestros días, sólo el artista puede copiarse a sí mismo. De hecho, está condenado a hacerlo y a asumir toda su obra como una serie, una misión, un proyecto de vida. El arte

está obligado a significar, el arte que quiere plasmar lo cotidiano, cae en la contradicción de querer ser objeto común y evidencia denunciatoria del mundo común al mismo tiempo. Al referirse a la cotidianidad en el objeto artístico, lo cotidiano termina por aislarse para ser explicado por medio de una representación. El problema del discurso artístico debe centrarse entonces en significar los objetos artísticos del mismo modo en que *significan* los objetos cotidianos. De esta manera, lograr que el objeto cotidiano y el artístico compartan el mismo nivel de significación latente, la lectura de un sentido paralelo a sus significaciones objetivas, ya depende de otros factores. El objeto artístico ya no será un objeto de análisis obligado, puesto que su sola existencia tenga un valor aceptado e inapelable en el mundo de los objetos llamados cotidianos; de igual manera, el objeto cotidiano contendrá *a priori* siempre una posible lectura en el nivel de los signos apreciados como "potencialmente artísticos". Esta fórmula, tan contradictoria como malintencionada, no hace mucho más que aquella otra de pretender hacer arte "contestatario", revolucionario, crítico, rebelde y al mismo tiempo ser aceptado, asimilado, recibido y consumido al mismo tiempo. Como en el caso de algún grupo opositor sublevado de algún sistema, que al organizarse, necesariamente reproduce los mismos esquemas que critica. Se nombran "comités" estereotípicos con funciones idénticas a las que supuestamente deberían rechazar: "conciliación y arbitraje", "prensa y propaganda". Se refieren al intento emancipador como "el movimiento" cuando no hay nada más estático. El mismo lenguaje suena tan oficial como "Sistema Nacional de Creadores". El arte ya no impugna nada, si alguna vez lo hizo, hay que rendirse ante la evidencia de que lo rebelde ha sido neutralizado. Esto puede constituir algo benéfico ante el planteamiento del problema plástico. Si desechamos la nostalgia romántica de percibir al artista como ese ser especial y al objeto que fabrica como una creación genuina y única, podremos entender a la obra de arte como auténtica ya no en un campo exclusivo sino como algo que se integra perfectamente en un sistema universal que la identifica como cualquier otro objeto. No está mal que una pieza de arte considerada *de vanguardia* ya no contradiga nada, al contrario, al concebirlo como un objeto "integrado" al consumo, es descubrir en él elementos por demás auténticos y legítimos: simula, parodia, ilustra, representa, sin la pretensión explícita de perturbación o de cuestionamiento automático. Todas las cosas tienen el mismo orden. En este tipo de arte ideal, se sobreentiende finalmente, que es la subjetividad la que entabla una relación con la imagen; lanza un desafío pero siempre en función a su condición terrenal, redundante de objeto perteneciente a un sistema integrado.

El arte de "incidente", crudo y suficiente, tampoco escapa a este orden, pero definitivamente no es algo de que se pueda establecer límites y definiciones claras. Por supuesto, no podríamos intentar crear una "escuela" de arte incidental. Las imágenes que simplemente ocurren, la suma de las partes —de todas las partes— es un incidente por sí mismo. En cualquier transcripción o traducción, siempre ocurren algunas "faltas" consideradas insignificantes, pero que influyen en la manera en que se ha de dar lectura al manuscrito. Pero aunque sea mínimo, invariablemente el sentido cambia. Del mismo modo, en el sistema de significación colectivo, un objeto podría también ser considerado como una "falta", como un accidente propio del proceso de desciframiento de algún código. Algo que de alguna manera está contemplado en los procesos de esta naturaleza. En este fenómeno, algún elemento inoportuno —en su imagen o en su significación simbólica— desfigura al objeto, y provoca que el discurso codificado quede bloqueado. Se crea así una

imagen nueva, resultado de alguna mala interpretación, de algún tipo de obstrucción, de una copia o representación defectuosa y aunque no sea inmediatamente legible, se incorpora también al universo visual. Comienza su existencia, gracias a que tiene un sentido. Pero a este sentido como que se le perdona la obligación del contenido, de mensaje, de verdad. Cuando esto pasa, cuando una pieza de arte incidental es descubierta, se desprende para siempre de todo sentido original, al que supuestamente "debe" pertenecer, ya no tiene que ser descifrado. Pero a diferencia del depurado objeto de arte tradicional, en esta pieza se manifiestan como partes compositivas todos aquellos elementos "incidentales" que la componen. No es que se quiera extraer algún valor de sus impurezas, señalándolas y tratando de sacar de ellas algo nuevo. La capacidad lectora de quien analiza estas imágenes no despreciará nada, percibe tanto el sentido como lo que "saldría sobrando" en el caso de la obsesión de síntesis, de limpieza, de depuración, de reducción a su mínima expresión, de suficiencia mínima que predica el arte contemporáneo. Todos estos elementos que debe observar el arte contemporáneo para su aceptación en los más exclusivos círculos, parecen extraídos de una clase de "receta" para hacer buen arte. Lejos de lo "revolucionario" que resultaría intentar destruir el mito estructural del arte *de galería*, parecería igualmente justo contemplar la creación de otra fórmula de éxito, otorgándole su justo valor a la lista de requisitos que los objetos, acciones, textos, momentos, sucesos etc. requieran para que se les valore como merecen. La necesidad de organizar algo tan indefinible como el proceso creativo, es tan fuerte como el afán ilustrador que nos obliga a redundar porque con ello "completamos" y añadimos información inédita a textos e imágenes recíprocamente. La imágenes literales (texto o pictogramas) siempre tienen una "puerta trasera" simbólica. Este acceso secundario, oculto, oscuro, misterioso, es el que generalmente relacionamos con la idea de lo "artístico" y su patrón de desarrollo y contemplación. En la concepción popular, el arte es eso que no es literal; siendo una civilización basada en la escritura, toda imagen que escape al código estructural de la información será "algo más". Es responsabilidad del lector de imágenes y del contemplador de textos seleccionar la cadena de significados del mundo, conservar algunos, ignorar los demás.

2.1 La redefinición del formato libro.

2.1.1 Breve historia del Libro de Artista.

La aparición del libro de artista.

El libro de artista apareció junto con los movimientos de vanguardia de los años 60's. Se puede fijar con cierta exactitud la fecha en que surgió. En 1961, Dieter Rot, artista alemán, encuaderna algunas hojas sacadas de viñetas, álbumes para colorear o de algunos periódicos como el *Daily Mirror*. Estas ediciones realizadas a partir de materiales banales tomados tal cual de los medios de comunicación masivos, constan sí embargo de numeración y firma. Al año siguiente, el americano Edward Ruscha, publica *Twenty-six Gasoline Stations* (secuencia de veintiséis fotografías de gasolineras en blanco y negro) cuya edición ya no es esta vez ni limitada ni firmada. Con estos dos artista se abren las dos direcciones principales con las cuales va a dar inicio la creación de libros de artistas. La primera, de espíritu neo-dadaísta, es de proliferación multiforme: Dieter Rot explorará en cada una de sus producciones, una nueva configuración del libro. La segunda, de espíritu conceptual, es de rigor sistemático: Edward Ruscha defendió con constancia el principio mínimo del libro como una serie de imágenes sin pretensión estética. Curiosamente, esta naciente producción de obras de un género nuevo carece, en un principio de estudios o textos críticos. Hubo que esperar hasta 1970 para que apareciera el ensayo de Germano Celant sobre el tema y no es hasta 1977 que una exposición de libros de artistas obtiene una verdadera resonancia internacional. Cabe destacar que fue presentada dentro del marco de la sexta *Documenta*.¹



15.- *La tentazioni*. Gianpaolo Berto. Libro de artista. Técnica mixta. 2000

¹ *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Simón Marchán Fiz. Editorial AKAL. 5ª Edición. Madrid 1990. pp. 211-384.

La aparición del libro de artista en los años sesentas, así como su desarrollo a lo largo de los setentas interviene en la convergencia de los factores de orden ideológico y tecnológico, investidos éstos de diferentes posturas acordes con los proyectos artísticos que explotaron. Bajo la presión de la polémica de los modelos culturales elitistas y por consecuencia bajo el efecto de la desconfianza creciente hacia los prestigios de un arte de lo único que reposa sobre la irracionalidad del gusto creador, estos años son los años de la promoción de lo *múltiple* (grabados pero también pinturas y objetos). El término que le debemos a Denise René, se refiere a las obras que concebidas desde un principio para ser reproducidas conservan, a pesar de su edición reducida a unos cuantos ejemplares, su carácter de obras "originales".



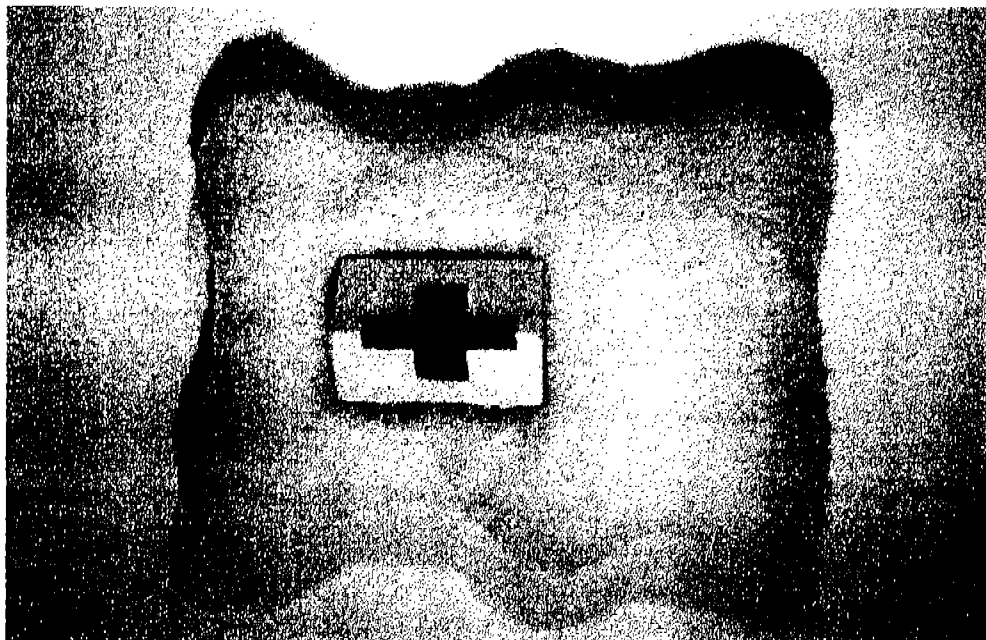
16.- *Grrouaon!*. José Caño. Libro de artista. Xilografía/ fotografía. 2000.

Se entrevé entonces la voluntad manifestada por algunos artistas a dirigirse a un público más vasto, incluso, más radicalmente, a utilizar los medios de reproducción y de comunicación que las *mass medias* en plena expansión, ponen a su disposición: el libro, pero también el disco, el cassette o el video. Una de las principales razones de la aparición del libro de artista se atiene, en efecto, a estas condiciones de fabricación y distribución, realizadas por los medios ordinarios de la edición, con ausencia de grabados o fotografías originales. Estas obras no están numeradas ni firmadas, su adquisición es por lo tanto, poco costosa. Económico y de fácil circulación, el libro parece salir adelante sin la ayuda de las instituciones artísticas (museos y galerías) y seguir circuitos de distribución ajenos al mercado del arte; librerías o vía postal (el *mail art* es contemporáneo al libro de artista). Este proyecto de democratización del arte se debe esencialmente a la acción de artistas pertenecientes al movimiento *Fluxus*² que se desarrolla en Europa y Estados Unidos desde

² Movimiento internacional de vanguardia, fundado por el artista norteamericano George Maciunas (1931-1978) en 1962 en Alemania. Opuesto a la tradición y al profesionalismo en las artes, el grupo Fluxus empleó medios no convencionales para exponer su controvertidas propuestas. *Del arte objetual al arte de concepto*. pp. 193-205.

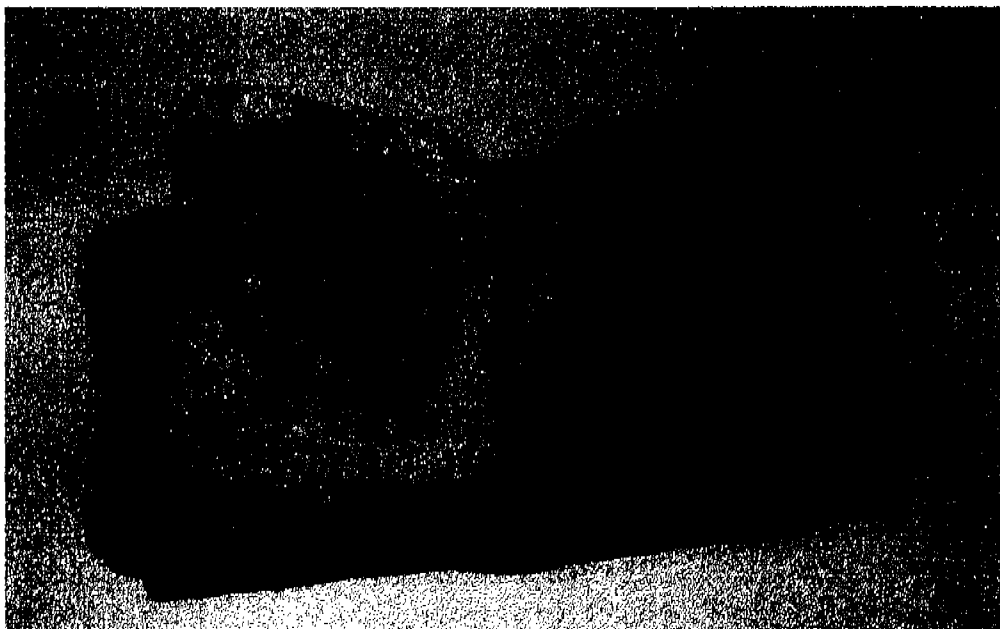
1962, en torno a Maciunas y Cage. Estos reviven las tesis dadaístas proponiéndose abolir la distinción entre el arte y la vida cotidiana y rechazan la separación entre creadores y espectadores, cuestionando la idea de una jerarquía entre los modos de expresión (artísticos/ no artísticos, nobles/ no nobles) encontrando por lo tanto en el libro y los impresos en general (tarjetas postales, carteles, revistas), un apoyo ideal para denunciar o simplemente abandonar las concepciones aristocráticas y sacralizantes de la obra de arte. Cabe mencionar que a estos últimos se relacionan el libro de lujo, y antes que todo, el “libro ilustrado” de la tradición bibliofílica. De la misma manera, las prácticas del libro de artista y del *performance* comparten un mismo espíritu, es decir, que los dos intentan transformar un soporte cuya reputación no es artística (el libro o el cuerpo) en un medio de creación cuyo valor no radica en la naturaleza del material o de la técnica utilizada, sino en la originalidad del proyecto que la anima; por el contrario, resultaría mejor, si la invención y la imaginación se apoderaran de las vías más banales de comunicación social, incluso al costo de su eventual desviación.

Un segundo hecho apoya el desarrollo del libro de artista: la aparición de otro movimiento menos interesado en difundir el arte que en intelectualizar la creación, que se opone a los desbordamientos líricos y a las seducciones coloreadas del expresionismo abstracto. Artistas minimalistas, luego conceptuales desarrollan una creación artística no sensible, “desmaterializada”. Estos pretenden consagrarse antes que a la producción de objetos de arte en el sentido usual del término: a la articulación de ideas y análisis tomando el lenguaje tanto como un vehículo como un material. Ambicionan antes que nada hacer vibrar los espíritus más que conmover la sensibilidad. Por su carácter informativo y por su calidad de expositor del pensamiento, el libro se presta de forma natural a dicha función didáctica o crítica.



17.- Sin título. Jeff Dell. Libro de artista. Mixta. 2001.

Esta desvalorización de lo “bello” en desventaja de la significación del contenido y de lo múltiple en función de la obra única, hacen del libro de artista, el fruto tardíamente madurado de las aspiraciones convergentes de creadores que a principios de siglo, reivindicaban una responsabilidad real intelectual y social, tal fue el caso de los futuristas italianos, constructivistas rusos, dadaístas y surrealistas. Todos ellos coincidían con una misma idea, la de poner lo escrito al servicio de la práctica artística, inventando para lograrlo, nuevas formas del libro, que van de las experiencias tipográficas de los primeros a las novelas-collages de Max Ernst, pasando por la *Caja Verde* de Duchamp. No es por lo tanto sorprendente que dentro de un contexto en el que tanto Europa como los Estados Unidos, existe de nuevo la posibilidad de reinventar la vida poniendo la imaginación en el poder, reaparezca entre los artistas una viva preocupación por el libro.



18.- *Cera una Volta*. Gianfranco Casselli. Libro de artista. Cera y elementos naturales. 2000.

Libro de artista y libro ilustrado.

Los puntos que se han tratado anteriormente serían suficientes para subrayar las diferencias que separan a los “libros de artista” de los “libros ilustrados” de la producción bibliofílica tradicional, siempre y cuando estos últimos no reclamaran en ciertas circunstancias, el término de “libro de artista”, aunque en un sentido muy distinto. Demorarnos en esa distinción será por lo tanto de gran ayuda para evitar una confusión propia de Francia, así como para precisar aún más la naturaleza del libro de artista. El libro ilustrado es el resultado de la colaboración de un escritor y un grabador (aunque esto no siempre es así: los libros actuales, no se consideran grabados sino ilustrados, respondiendo así a campos de trabajo más definidos por la utilización de otras técnicas de ilustración). Por su formato grande se presenta comúnmente como un libro de muchísimo valor, incluso lujoso: papel de alta calidad, grabados originales, tipografía refinada hecha a mano y en algunas ocasiones de empastado rebuscado; características que implican un ideal de

conservación o de restauración del “arte del libro”, que además sugieren una reacción en contra de “la vulgaridad introducida por los procesos mecánicos de reproducción”. El libro ilustrado se ofrece en cierta manera como la forma moderna del libro de estampa. Su tiraje es necesariamente muy limitado ya que debe satisfacer las presiones de la fabricación artesanal, así como el gusto por lo raro de los coleccionistas. Esta tradición del “libro bello” es específicamente francesa, nació a finales del siglo pasado cuando, bajo el impulso de editores cuyo papel fue –y sigue siendo- decisivo, varios pintores brindaron su talento al servicio de los textos literarios. Antípode del libro ilustrado, el libro de artista propone otra concepción de ese “amor por los libros”. A pesar de ser más modesto tan sólo por su formato, el proyecto que lo sustenta es mucho más ambicioso ya que el libro de artista es en su totalidad, concebido por un artista en quien recae la responsabilidad de la idea y de su ejecución, la auto-edición es además un fenómeno frecuente. La realización del libro se efectúa con los medios que ofrece la imprenta industrial, sobre papel convencional.

Sculptura Navis.



Marragonice pfectionis nunq̄
 fatis laudata Navis: per Sebastianū Brant: vernaculo vala
 gariq; sermone & rhythmo p̄ cūcto: mortalium fatuitatis
 semitas effugere cupiētū directione: speculo /cōmodoq; &
 salute: proq; inertis ignaūq; stulticię p̄petua infamia/ exe-
 cratione/ & confutatione /nup̄ fabricata: Atq; iam pridem
 per Iacobum Locher /cognomēto Philomusum: Sūruū in
 latinū traducta eloquiū: & per Sebastianū Brant: denuo
 sedulo: reuū: felici exorditur principio.

1497.

Nihil sine causa.

Io. de Olpe

19.- Libro ilustrado tradicional: Portada de *La nave de los Locos*. De Brandt. Basilea, Suiza. 1497.

Fundamentalmente, una segunda característica distingue al libro ilustrado del libro de artista: el primero es considerado prioritariamente como la obra de un escritor – generalmente un poeta- por el nombre de cual es identificado, siguiendo el prejuicio que otorga a la poesía una superioridad natural sobre las artes plásticas. Según las palabras de Matisse, el pintor es un “segundo violín” que debe “dejar el paso” al escritor que le otorga la luz, “ilustrándolo” en el sentido etimológico del término. En un libro de artista, ocurre lo

contrario; el artista es el autor de los textos –cuando los hay-, al igual que de las imágenes. Es gracias a esta dualidad de funciones que el autor logra proyectarse plenamente. Desde un principio escoge sus diferentes medios de comunicación (fotografía, dibujo, texto, etc.) en función de su posible combinación y de las relaciones de complementariedad que se desea experimentar.³ La noción que puede testificar una práctica como ésta es la de *intermedia* tomada de Dick Higgins, creador en 1964 de Something Else Press, primera casa editorial de libros de artista en Nueva York. Dicha noción no sólo es válida para el libro de artista sino también para todas aquellas nuevas formas de expresión que se elaboraron a comienzos de los sesentas entre los medios ya constituidos, como por ejemplo: el *happening* que se encuentra entre el collage, la música y el teatro.

78

executions which the Queen had ordered.

"They very soon came upon a Gryphon, which lay fast asleep in the sun: (if you don't know what a

Gryphon is, look at the picture):

"up, lazy thing!"

said the Queen,

and took this

poor lady to

see the Black

Turtle, and to

hear its history. I must go back and see after

some executions I ordered, and she walked off,

leaving Alice with the Gryphon. Alice did not

quite like the look of the creature, but on the

whole she thought it quite an odd way to

go after that savage Queen, so she waited.

The Gryphon sat up and rubbed its

eyes; then it watched the Queen till she was

out of sight: then it chuckled. "What fun!" said

the Gryphon, half to itself, half to Alice.

"What is the fun?" said Alice.

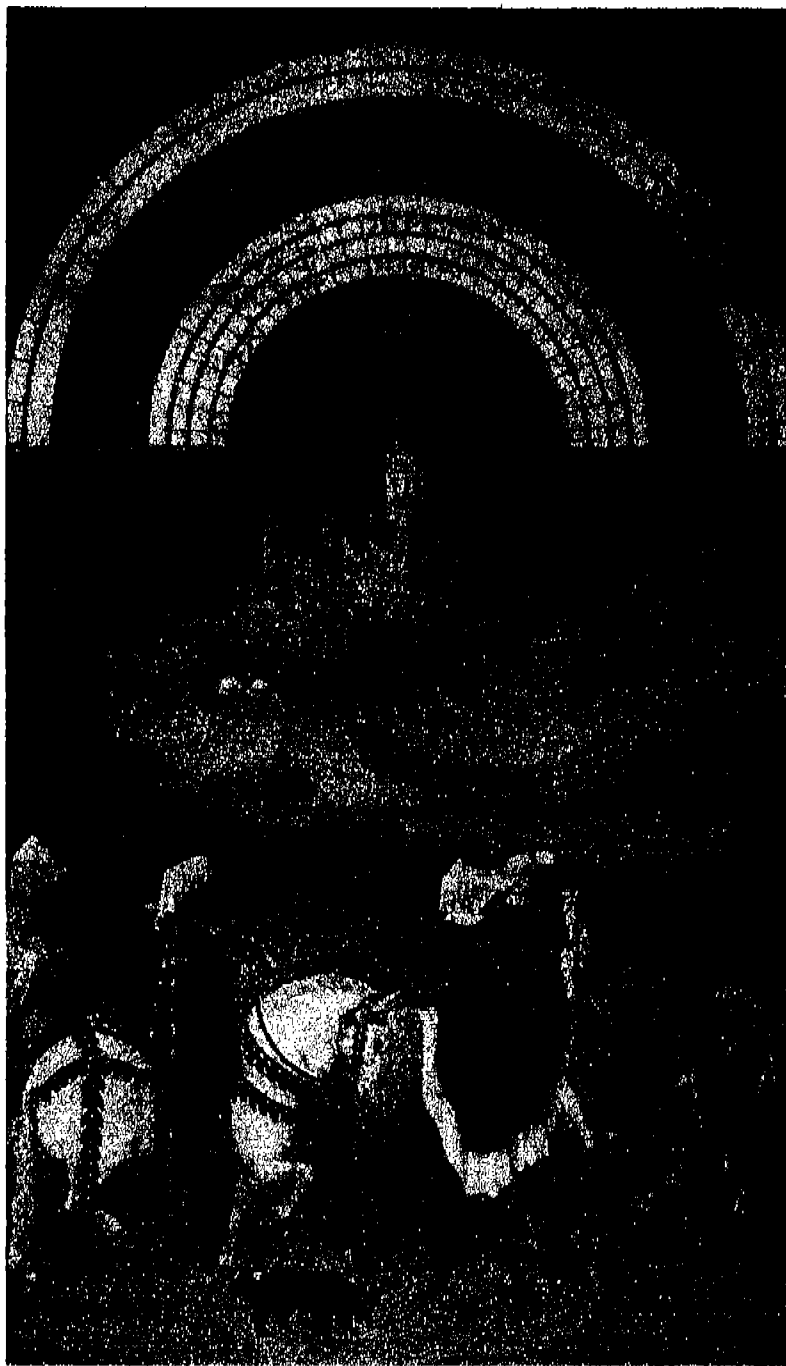


20.- Página del manuscrito original de Lewis Carroll, *Las aventuras de Alicia bajo tierra.*, que, una vez modificado, años más tarde, dio origen a la conocida obra *Alicia en el país de las maravillas.*

Es en relación con esta actividad intermedia como hay que interpretar el término *de artista* que aparece en la expresión "libro de artista", cuya aparente indeterminación reviste un sentido muy preciso debido a que caracteriza a este nuevo grupo de creadores que ya no son pintores, ni escultores pero que recurren a materiales inéditos (tales como la fotografía, el video, fotocopias, voz, cuerpo, libro etc.) que en la mayoría de los casos practican simultáneamente. De esta manera el libro de artista no es más que la parte visible o el elemento desprendido de todo un proyecto compuesto al cual hay que hacer referencia si queremos esclarecer la significación y medir su interés. Solo queda comentar que todo libro firmado por un artista no es necesariamente un "libro de artista". De esta manera, los libros en los cuales un pintor reúne reproducciones de sus cuadros o aquellos en los cuales un artista publica una reflexión o manifiesto (catálogos y documentos) no son libros de artista. La discriminación no es sin embargo siempre fácil puesto que la realidad de las

³ *Artist's Books: A critical Anthology and Sourcebook.* Joan Lyons (compiladora). Visual Studies Workshop. New York, 1985. p. 198.

producciones es a veces ambigua. ¿Qué podemos decir de aquellos libros que sirven a los artistas para conservar las huellas de un performance, de una acción o una instalación, inevitablemente efímeros?. Algunos críticos los excluyen *a priori* bajo pretexto de que presuponen una obra de la cual no serían más que el reportaje, oponiendo a estos libros de artista el género más limitado de los *bookworks* (obras-libros); término introducido recientemente para designar las creaciones realmente autónomas que encuentran en el libro impreso su primera y única formulación.



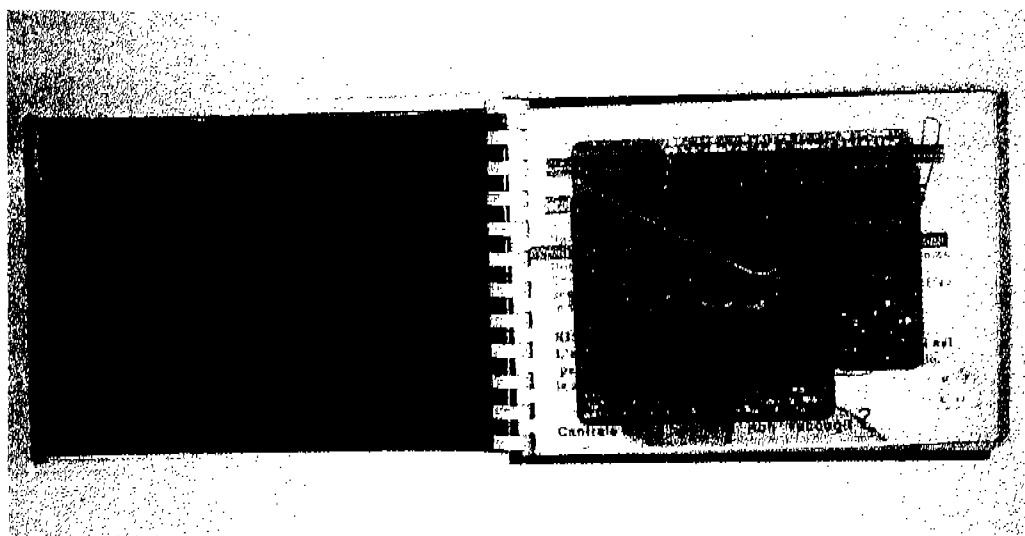
21.- Libro iluminado medieval. *Libro de Horas del Duque de Berry*. Manuscrito del s. XV.

En realidad un análisis minucioso de los libros incriminados nos revela que en general el debate es vano, puesto que es raro que el artista se limite a otorgarle a su libro una función puramente documental. En gran parte de los casos el libro interviene como el complemento necesario de una acción o de una instalación más que como un apéndice superfluo. En efecto, por un lado el artista produce un trabajo original –que a decir verdad puede ser más o menos logrado- de compaginación, de organización de secuencia de imágenes, de coordinación de textos y de fotografías etc. Por otro lado, este trabajo sobre el libro expresa una segunda tarea de interpretación o de reelaboración de la obra inicial.

Por “libro de artista” proponemos entonces entender un libro que es por él mismo una obra y no un medio de difusión de ésta. Esto implica que el libro no es un simple contenedor indiferente del contenido (como por ejemplo, en el caso de la novela que no está más que formalmente ligada a la estructura secuenciada del libro: la forma-libro es parte de la expresión y de la significación de la obra realizada por el libro (en lugar de en él). Esta definición parece suficientemente discriminadora como para permitir omitir todo otro criterio *a priori* (en relación, por ejemplo, con un número mínimo de páginas) que amenazaría con únicamente aumentar discusiones bizantinas.

Libro de Artista y Libro Objeto.

Por ser el libro-objeto la obra de un “artista” suele suceder que se le coloque la etiqueta “libro de artista” (y esto desde la exposición de la sexta *Documenta*) al precio, sin embargo, de una acepción extensa de dicho término. Es por eso que esta inclusión, o más bien esta aproximación, no son concebibles más que en la medida en que se subrayen algunas diferencias esenciales entre dos concepciones y dos utilizaciones sensiblemente distintas del libro.



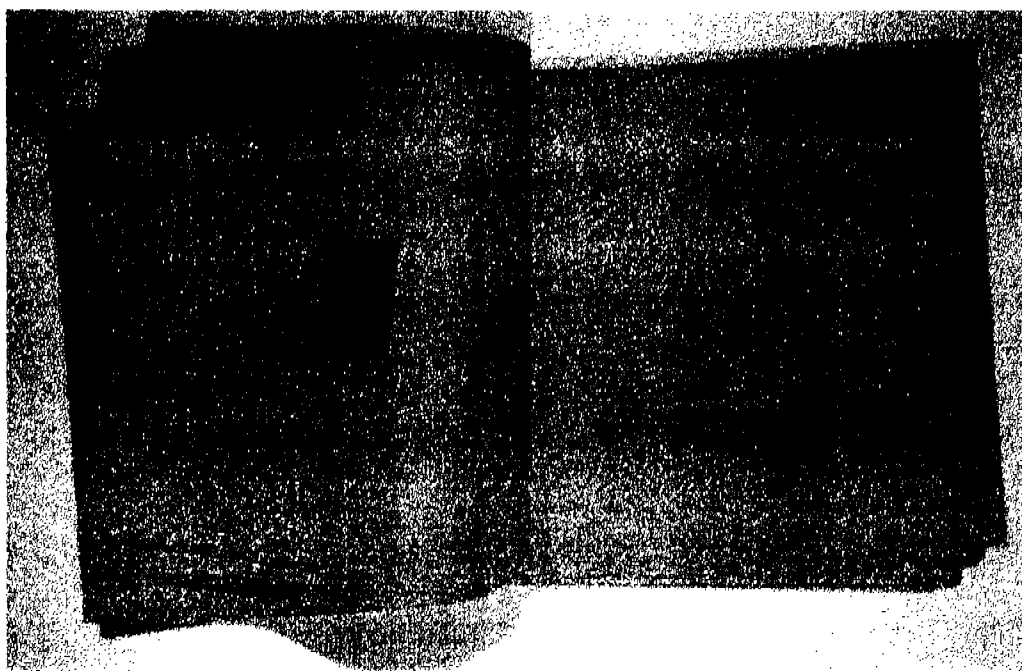
22.- *Postare!*. Gianluca Cresciani. Libro de artista. Técnica mixta. 2001.

Antes que nada, cabe señalar que el término “libro objeto” en sí, envuelve una producción heterogénea, que se divide en dos tendencias: la primera remonta a los poemas-objetos de los surrealistas y a las encuadernaciones realizadas a mediados de los años 30, por Georges Hugnet para los libros de sus amigos, que así transformados, bautizó con el nombre de “libros-objeto”. De esta misma corriente pueden considerarse, por poner un ejemplo, los libro objeto editados por Soleil Noir (Sol Negro). Estos en la mayor parte de los casos, son fruto del encuentro entre un escritor —que provee el texto, en algunas ocasiones impreso sobre el papel artesanal- y un artista que crea una envoltura-escultura para el libro. Esta colaboración entre un escritor y un artista, así como el carácter precioso de estos volúmenes aproximan el libro-objeto al libro ilustrado, sin la nostalgia que envuelve a este último, ya que el material utilizado a pesar de ser lujosamente tratado, es en general moderno: acrílico, aluminio, poliestireno, etc. La segunda corriente, de origen más reciente y que tan sólo nos interesa desde el punto de vista de su posible cercanía con el libro de artista, se inspira más bien en las técnicas del collage del Pop-Art, de las acumulaciones de Nuevo Realismo o del uso que hace el Arte Povera de los materiales de recuperación o reciclables. El libro es considerado aquí como objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria. Los primeros libros-objeto de este tipo “*Quelque m et cm de sparadrap*”, (*Algunos m y cm de sparadrap*) de Erick Dietman, 1963 y “*Pense-Bête*” (*Piensa-animal*), de Marcel Broodthaers, 1963-1964, provienen de un libro impreso, uno cualquiera para el primero, y un opúsculo de sus propios poemas para el segundo, mismos que fueron despojados de su función de libro, es decir la de ser leídos: uno por presentarse envuelto y otro aprisionado dentro de una bola de tierra. Para Broodthaers, hasta entonces librero y poeta, este gesto tenía el valor de manifiesto y significaba su renuncia a la literatura para volverse “artista”.



23.- *Sentiers battus*. Marie Didace Doyon. Libro de artista. Técnica mixta. 2000.

En efecto, como su nombre lo indica, el libro-objeto acentúa su dimensión como objeto antes que la de libro, es decir, sobre la realidad sensible del material (en general cualquier otro distinto del papel) en detrimento del contenido informativo. El libro pierde entonces dentro de esa dinámica, su función de comunicación en provecho de su manifestación escultural o pictórica. La comparación de las dos versiones del *Daily Mirror* de Dieter Rot es, desde este punto de vista, esclarecedora. La versión "libro-objeto" de tiraje limitado, pone en evidencia la encuadernación hacha en cartón corrugado pintado en amarillo brillante en cuyo espesor se encuentra incrustado, sobre cada lado, un micro-libro de alrededor de trescientas páginas, realizado a partir de segmentos originales del *Daily Mirror*. La versión "libro de artista" es la simple reproducción agrandada de esta miniatura. Que esta última ya esté presente sobre la encuadernación en cartón tiene poca importancia, ya que es precisamente propio del libro-objeto, el ofrecer en su totalidad su apariencia exterior que lo define como objeto, en lugar de cómo libro.

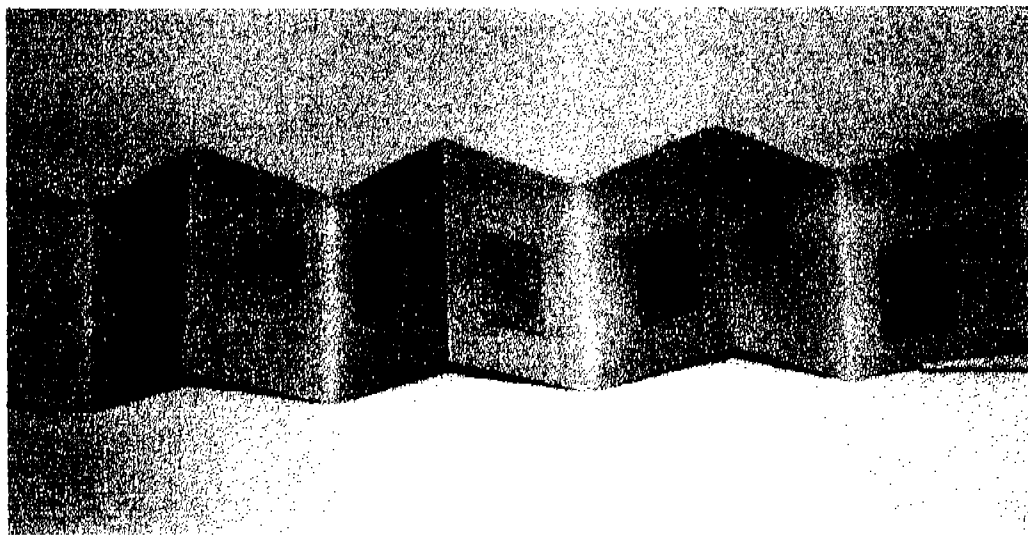


24.- *Autorritratto in 103 pagine*. Giancarlo Croce. Libro de artista. Técnica mixta. 2001.

Este privilegio otorgado por el libro objeto a la experiencia táctil sobre la lectura, va a la par, del lado del creador, con la prioridad dejada a la manipulación en detrimento del concepto o del contenido, lo que Max Sauze resume acerca de su propio trabajo: "El hacer engloba mi idea, mi placer, mi pensamiento, *después* viene la reflexión".⁴ Una concepción tal de la creación pone el acento sobre la seducción sensible del libro-objeto, lo que lo aleja de igual manera de los valores propios del libro de artista en sentido estricto, el cual reclama por el contrario, una lectura efectiva y un trabajo de comprensión y de interpretación. Sin embargo, este gusto por la invención, poco cuidadosa de lograr el "objeto bello" y de los materiales suntuosos, permite legítimamente aproximar los libros de

⁴ *Artist's Books: A critical Anthology and Sourcebook*. p. 206.

artista a los libros-objeto, nacidos además, en los mismos años, acercamiento que no está fundado en la naturaleza de las obras, entre ellas muy distintas como se ha insistido, sino sobre el reconocimiento de un horizonte cultural e intelectual común que debemos situar del lado de ese recelo cultivado por los movimientos vanguardistas hacia la “literatura” y el refinamiento estético. Es debido a que al mismo tiempo que se afirmaba la superioridad de la invención manual y que se llevaba al libro hacia el objeto único, que el libro-objeto no restaura a su alrededor esta “aura” que describe Walter Benjamín como: el aquí y el ahora del original”. Es realizando esta asociación paradójica entre la creación de una obra única (en la mayoría de las veces) y el abandono de su valor aurístico, como el libro objeto aporta al fenómeno del libro de artista una contribución interesante en la medida en que ésta obliga a reactivar la oposición entre lo Uno y lo Múltiple.

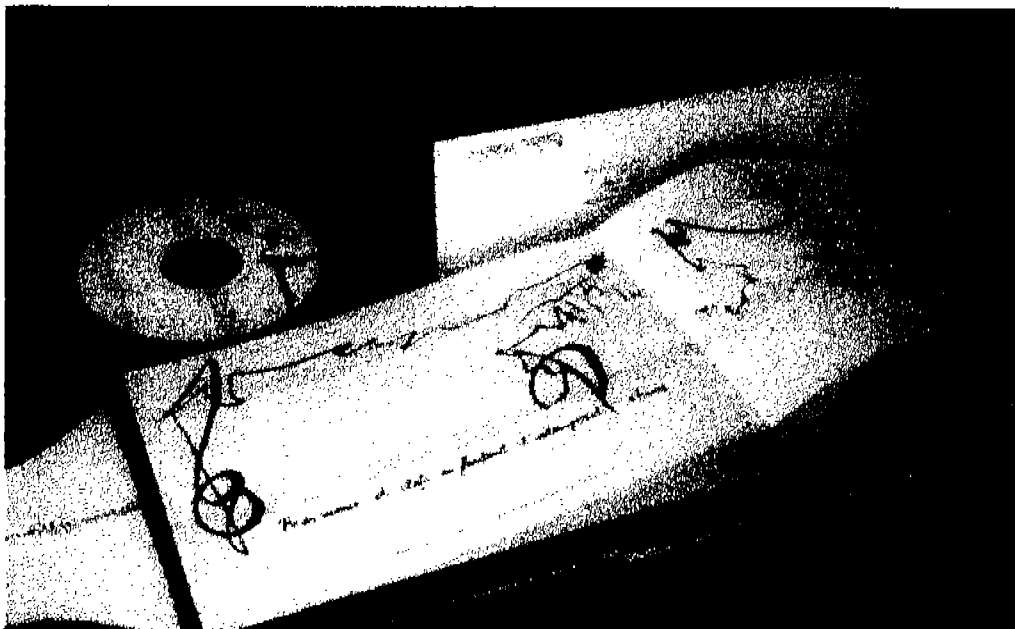


25.- *En Mantis propres*. Andrey Doux. Libro de artista. Aguafuerte. 2000.

Libros Híbridos.

Al establecer las fronteras entre “libro ilustrado”, “libro-objeto” y “libro de artista”, se corre el riesgo de dejar a un lado todas las producciones situadas en la intersección de una u otra de estas tres categorías. Por más excepcionales que sean algunas de estas últimas con respecto al conjunto, a veces se encuentran sin embargo, entre las mejores logradas o las más fecundas. Un libro de Kevin Osborn, *Repro Memento*, es desde este punto de vista ejemplar, debido a que establecer su pertenencia a un género determinado, se torna de lo más problemático. En un primer vistazo, se presenta como un libro de artista del cual retoma algunas de sus características, es decir, efecto de secuencia gracias al cual se siguen una tras otra las perspectivas arquitectónicas que presenta el volumen, impresión offset y precio relativamente moderado. Sin embargo, paralelamente varios otros aspectos tienden a acercarlo al libro objeto: el formato trapezoide de sus páginas, la longitud del material que permite desplegar la encuadernación en acordeón y sobre todo, la diversidad de las posiciones en las cuales puede ser presentado (acostado o parado, doblado o desplegado, en círculo o en estrella). Tal ambivalencia suscita el problema de saber qué es lo que hace que un libro sea un libro, es decir, hasta dónde sigue siendo un libro y a partir de cuándo se

transforma en un "objeto". A esta primera incertidumbre se suma otra: el libro de Osborn tiene también algo que ver con el libro de bibliofilia ya que su calidad de impresión sobre papel tipo pergamino, permite en este caso hacer competir al offset con las técnicas tradicionales de estampa.



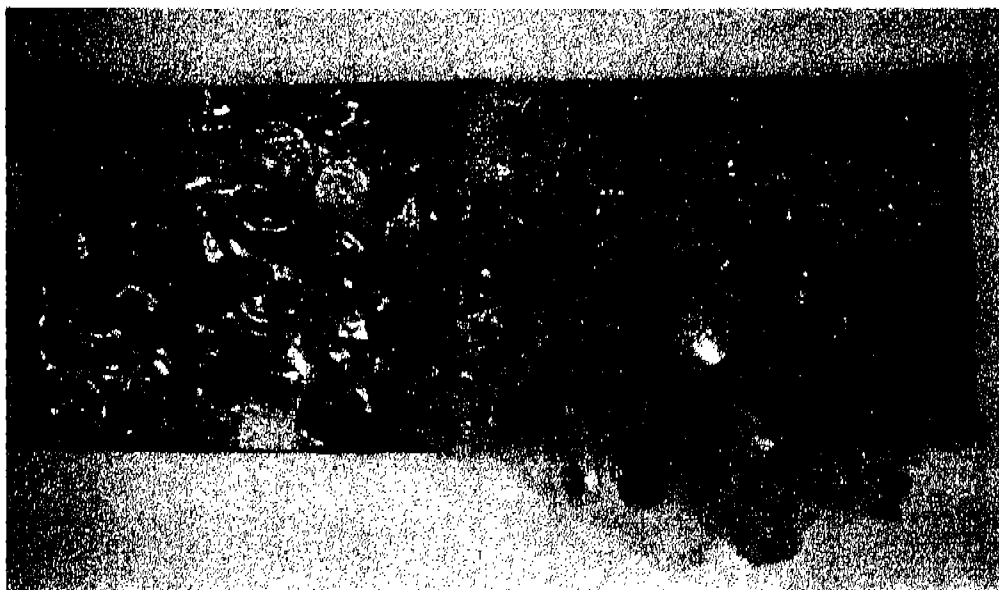
26.- *Our voice at the brink of the new millenium*. Irene Woodburg. Libro de artista. Impresión digital y disco compacto. 2000.

En otros casos, es la distinción entre lo único y lo múltiple, la fuente de ambigüedad. Así tenemos por ejemplo, a artistas como Titi Parant en *Je t'aime* (Te amo) que inscriben la marca de lo único en lo múltiple, interviniendo manualmente con realces, collages, dibujos, sobre ciertos ejemplares de una edición impresa en serie. Dentro del mismo espíritu, otros artistas utilizan medios de multiplicación como la fotocopia con objeto de realizar obras de un solo ejemplar (como los libros de Nicole Métayer). Por el contrario, en ocasiones sucede que una vez editados cierto número de ejemplares, algunos libros-objeto se presentan al mismo tiempo, cada uno por separado, como piezas únicas. Esta singularidad proviene de que el artista ha reproducido cada volumen a mano, introduciendo inevitablemente la diferencia durante el curso cada proceso.

Desde otro punto de vista, algunos libros manuscritos únicos lo siguen siendo, no sólo en virtud de un propósito artístico deliberado, sino por que sus autores no buscaron o no encontraron el medio de reproducirlos. Tal es el caso de numerosos libros manuscritos de Annette Messenger de los cuales tan sólo un pequeño número ha sido editado, demostrándonos así que un libro puede cambiar de estatus sin que su naturaleza sea fundamentalmente modificada.

De manera más general, no hay que subestimar el peso de la presión editorial o de los hábitos heredados de la tradición bibliofílica: encabezado (enriquecido por un grabado, un dibujo o un objeto) para un libro cuya edición usual no es limitada y no tiene ninguna razón

de serlo: edición muy reducida y particularmente cuidada para un público restringido pero adicto etc. En tales decisiones, la responsabilidad del artista no está siempre personalmente comprometida. Escoger una edición de lujo parece a veces relativamente congruente, lo que permite explicar que artistas como Gilbert y Georges (*The Red Sculpture Album*), Jean Le Gac (*Ridi-Ville*, 1985) y también Annette Messager (*Mes approches*) más cercanos al libro de artista común hayan podido como por accidente firmar varios libros valiosos. Algunos no dejarán de ver los signos anunciadores de una próxima deriva –incluso de una desviación– bibliofílica del libro de artista, hipótesis que corroboraría el contexto actual del retroceso de las tesis vanguardistas. Pero ¿porqué no defender la hipótesis, de alguna manera opuesta a esta última, según la cual el libro de artista permitiría así abrir una brecha saludable en el espacio reservado de la bibliofilia tradicional, en la medida en que la introducción de la fotografía o aún del offset (como en algunos libros de Jean Dubuffet, entre los cuales el más reciente *Bon pied beau nouvelle*, 1985) en un libro de lujo o un libro ilustrado va en contra de las exclusivas puristas sostenidas por el libro de bibliofilia que se opone a estas técnicas? El ejemplo más significativo de este trabajo de contaminación del libro de bibliofilia por el libro de artista es el sin contexto *De une impression l'autre* (De una impresión a la otra) de Daniel Buren. Contrariamente a su práctica ordinaria, este último realizó un libro suntuoso que confronta fotografías de sus obras efímeras (inicialmente sobre papel serigrafiado) y serigrafías tomadas para el libro a partir de reproducciones fotográficas. La idea principal de Buren es la de poner de esta manera en evidencia la “fiel infidelidad” de la reproducción. Pero a esto se suma el presentimiento de que con el tiempo, los pigmentos correspondientes a la serigrafía y al cibacrome instauran variaciones suplementarias al evolucionar en diferentes ritmos. Así, los medios del “libro bello” no son movilizados para asegurar la eternidad de la obra, sino por el contrario, para que se inscriba en ella el fruto del tiempo, es decir, transformaciones y deterioros. No es sin cierta perversidad que Buren burla una vez más las fronteras y reencuentra con el libro una de las perspectivas más originales del libro de artista: asentar la creación del tiempo tiempo social, tiempo de la obra y de su desaparición, así como el tiempo de lectura.



27.- *Effeti Personali*. Lia Malfermoni. Libro de artista. Materiales plásticos y objetos diversos. 2001.

2.1.2 Los nuevos libros.

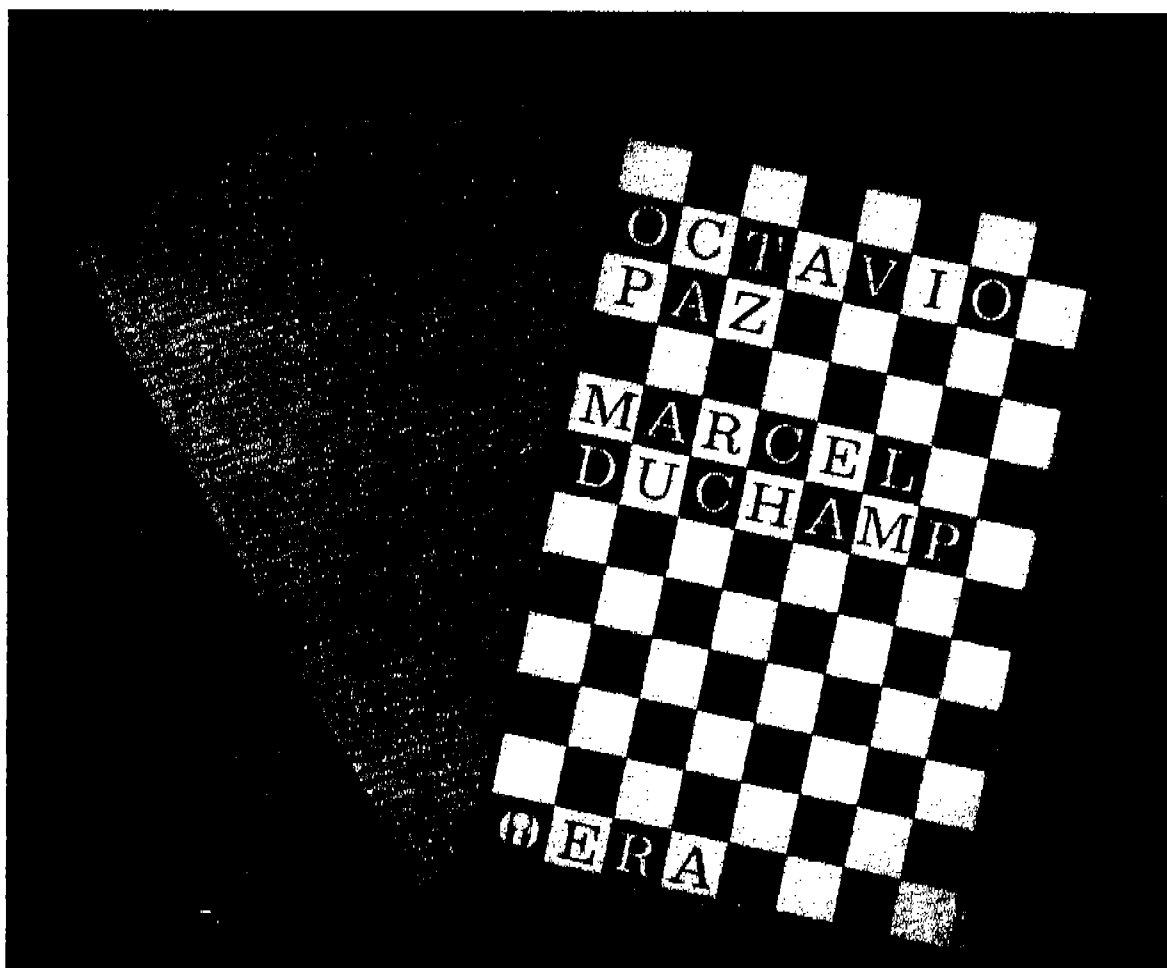
Desde la segunda mitad del siglo pasado, los artistas visuales han redescubierto al libro como objeto digno de valoración en el que han volcado su interés, investigando, transformando y “jugando” constantemente con sus elementos. Han manipulado tanto su forma como su fondo; intervenido sus páginas, formatos, materiales, contenido etc. Algunas veces el ejercicio tanto de reafirmación como de redefinición del libro, ha arrojado resultados asombrosos: han sido creados objetos sustancialmente legibles pero diametralmente opuestos a la idea del libro que conocemos regularmente; algunos otros se han convertido en objeto de discusión y reflexión acerca de su misma tradición bibliológica. De esta manera, algunos de estos libros “especiales” son identificables como tales, otros más, son bastante difíciles de leer. Los *libros de artista* tienen tantas connotaciones, referencias, lecturas y significados como cualquier otra obra de arte, pero son legibles y secuenciales como cualquier otro libro. Todas sus características: materiales, colores, textos, imágenes, símbolos etc. son parte de una entidad plástica unificada, lineal y paulatina. Básicamente, la fabricación de estos nuevos libros pretende alterar conceptos que parecían tan inamovibles como el libro tradicional mismo. Desafía al lector a enfrentarse a nuevos discursos, a nuevas percepciones que el autor propone no sólo a partir de la escritura de un texto, sino a la concepción total de un objeto generado para ser leído en y desde todas sus partes.

En un artículo llamado *El nuevo arte de hacer libros* publicado en 1975, Ulises Carrión, artista plástico mexicano, declara los límites y alcances de el formato libro en un discurso mucho más abierto que el convencional. Menciona: “...un libro no es un estuche de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras...Un escritor, contrariamente a la creencia popular, no escribe libros, un escritor escribe textos...En el viejo arte, el escritor no es responsable del libro verdadero, él sólo escribe el texto. El resto es hecho por los criados, los artesanos, los trabajadores, los otros. En el nuevo arte, escribir el texto es solamente el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el nuevo arte el escritor asume la responsabilidad del proceso entero... Un libro puede también existir como forma autónoma y autosuficiente, incluyendo quizás un texto que acentúe esa forma, un texto que sea una parte orgánica de esa forma: aquí comienza el nuevo arte de hacer libros...”⁵

Existen posibilidades casi infinitas sobre lo que puede ser un libro de artista y ciertamente no puede definirse únicamente por lo que no es. El libro es en sí mismo el manifiesto de un trabajo, su diseño y formato obedecen a una conciencia total de sí mismo como objeto, en ocasiones en concordancia con su texto, otras no; las atribuciones del autor en cuanto a su manufactura total pueden ser igualmente variadas. El libro de artista deberá ser entonces, todo lo que un libro tradicional no es. Los “no libros” como también alguna vez han sido llamados, introducen a su paradoja la búsqueda de su propia autenticidad en la promesa de lo excéntrico o alternativo. Una vez más, la lectura y si se puede la

⁵ Ulises Carrión. *El nuevo arte de hacer libros*. Amsterdam, 1975. p. 5

comprensión del trabajo intelectual materializado en un objeto *de autor* está determinada por la audiencia y sus interpretaciones subjetivas y personales, la crítica especializada tratará de incluir en sus apreciaciones el discurso elitista de “propuesta novedosa” o por lo menos el de “sólo para conocedores”; la opinión popular, siempre benévola, basará su percepción en el conveniente desciframiento de los *significados*: qué quiere decir tal o cual trazo, gesto o cosa. En el caso particular de la obra de arte en formato Libro el campo tan vasto en el que se mueve favorece la intención implícita de su lectura. La composición se cierra.

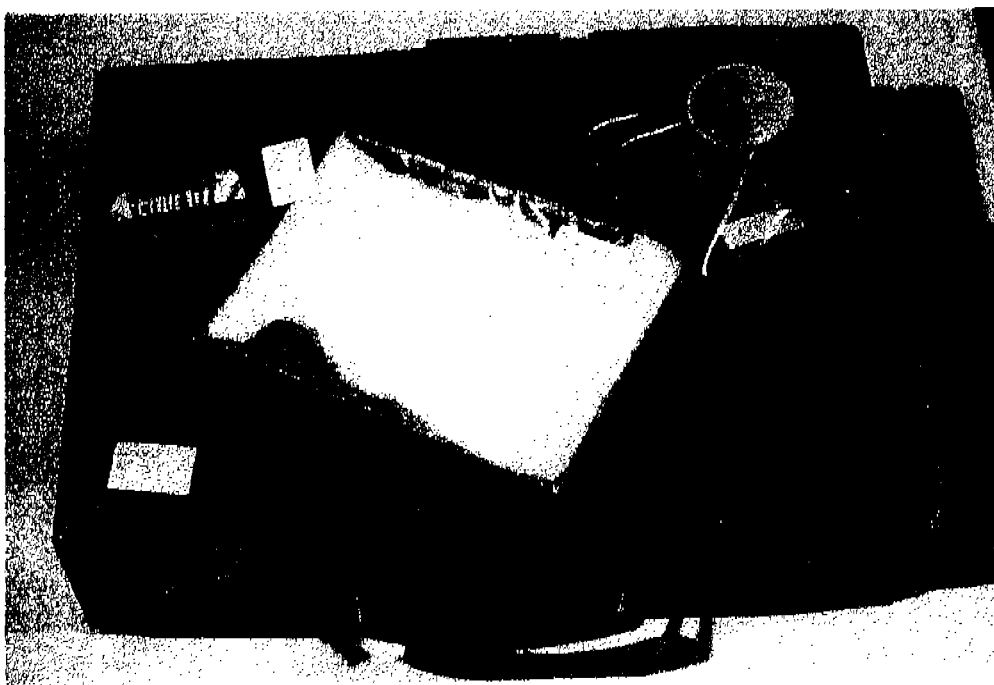


28.- *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. Octavio Paz. Libro-maleta diseñado por Vicente Rojo.

Decenas de años después de los primeros ejercicios y experimentos, la lectura de textos *concretos* y la fabricación de libros de artista, se puede estar seguro que no representan una moda ni un *ismo* o movimiento artístico de una época determinada, el libro de artista es un género en sí mismo. A pesar de que nunca son impresas gran cantidad de copias de estos libros, siempre existen algunos lugares donde son distribuidos o exhibidos y como resultado, la percepción del público consumidor de arte hacia el libro de artista se ha ido transformando poco a poco. El libro y su “nueva” importancia objetual ha cambiado de ser un mero acontecimiento excéntrico para ser, por ejemplo, parte integral de la obra de

algunos artistas (de sobra está mencionar que en la creación y manufactura de libros ya no es relevante el hecho de que se pertenezca al bienquerido gremio del *artista gráfico*) que han trabajado en el libro como su principal “medio de expresión”. Algunas veces, el público ha adquirido el ojo entrenado necesario para la asimilación de formas y contenidos en el nuevo libro, y comienzan a idear y reconocer potenciales libros de artista aquí y allá. El libro se resiste y era de esperarse, a perder del todo su romántico estatus de mensajero y vehículo de ideas y conocimiento. No se puede evitar tampoco el cuestionarse sobre lo que se experimenta al pasar las páginas, y sobre un significado que necesariamente deba tener todo lo que se ha impreso en ellas.

En el mencionado *El nuevo arte de hacer libros*, Ulises Carrión, conocido en los 70's por su trabajo gráfico relacionado con la poesía concreta y el *mail art*,⁶ señala en otro axioma evidentemente iniciático: “ *La intención es la madre de la retórica. Las palabras no pueden evitar significar algo, pero pueden ser liberadas de la intencionalidad. Un lenguaje no intencional es un lenguaje abstracto: no se refiere a ninguna realidad concreta. Paradoja: En virtud de su propia manifestación concreta, el lenguaje deberá primero volverse abstracto...* ”.

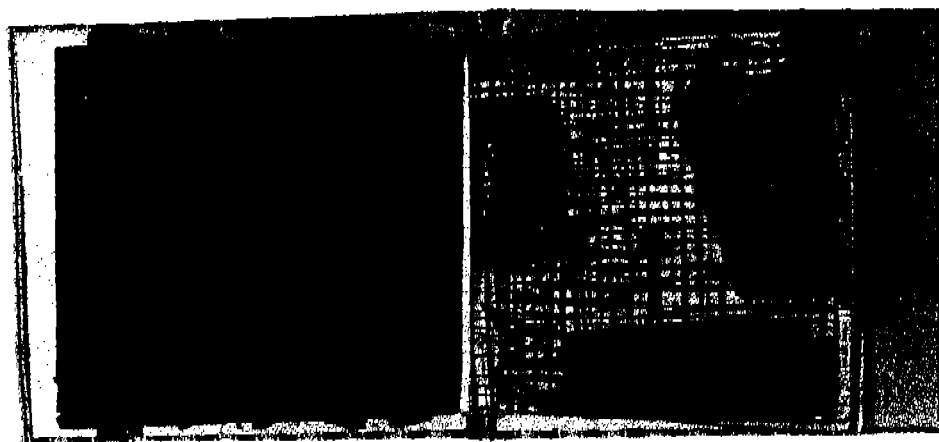


29.- *Habeas Corpus*. Nubs. Libro de artista. Objetos diversos. 2001.

⁶ Mail Art. Esencialmente son actividades de arte que se desarrollan empleando un medio tan común como es el Correo Postal. Sin embargo, esta forma de actividad creativa a través de este medio de comunicación tiene una particularidad: No hay finalidad comercial. Esto desemboca, para bien o para mal, en una producción mas o menos libre de todas las trabas que impone el mercado del arte. N.A.

2.1.3 El discurso del libro de artista.

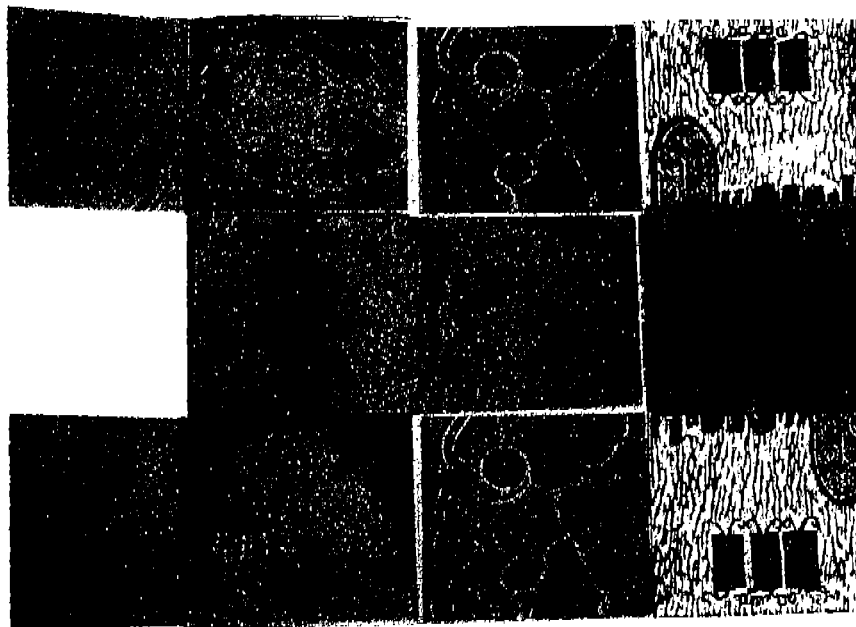
Pese a sus indiscutibles cualidades artísticas, de alguna manera el libro no ha sido completamente adoptado por los distribuidores o comerciantes del mercado especializado (algo similar le ocurre a otras manifestaciones plásticas: el cómic, el *graffiti*, etc., aunque por otras razones). Precisamente, el libro de artista alude tal vez demasiado a la especialización crítica de sus públicos. El fenómeno del *artist's book* que tuvo auge en Estados Unidos al finalizar la década de los 60's (publicados en su mayoría por la *Printed Matter*,⁷ famosa casa editora "alternativa" fundada por Lucy R. Lippard) a desaparecido y resurgido intermitentemente a la fecha, donde gracias a las bondades de la postmodernidad y la globalización, el género ha adquirido (o debería) nueva fuerza y distribución inusitada. Otra paradoja del libro de artista en la actualidad. Mientras que la creación de los (nuevos) libros ofrece un campo más al ya de por sí ecléctico quehacer artístico, existe la sensación de que la verdadera *edad de oro* del libro de artista no ha llegado aún, ni han sido enteramente cumplidas sus ambiciones. El libro de artista es, sin embargo, una apuesta segura a las necesidades del arte de galería, en la gran variedad está el gusto: desde video-libros hasta pequeños ejemplares hechos de materiales como tela o plástico inflable, libros impresos en fotocopiadora y escritos a mano, efímeros o inmortales, anárquicos o excelentemente diseñados, intuitivos, racionales, inocentes, suspicaces; volúmenes elegantemente encuadernados, finas impresiones o libros no impresos, libros sonoros, escultóricos, libros tecnológicos, propuestas descaradamente rústicas etc. En el arte que aún se molesta por la manufactura o fabricación "artesanal" de objetos, el género del libro acapara un lugar importante, incluso, sus amplias posibilidades provocan recuperar la fe en las representaciones artísticas objetuales. Los libros-objeto son siempre tan seductores que hacen que todo valga la pena. Finalmente estos libros no son libros de arte o de artista (un problema semántico en su misma denominación) son libros-arte. No son sólo lo que no es un libro convencional, pueden ser eso y todo lo demás. Cualquier cosa.



30.- *Sé que el país de la felicidad existe...y lo busco*. José Manuel Caño. Libro-caja, 11 xilografías y collagrafías. 1995.

⁷ Lucy R. Lippard, *Conspicuous Consumption: New Artist's Books*. 1985. p.192.

La artista estadounidense fabricante de libros Pat Steir dijo una vez que le gustaban los libros de artista porque son: 1) portátiles, 2) durables, 3) baratos, 4) íntimos, 5) no-preciosos, 6) re-imprimibles, 7) históricos y 8) universales.⁸ Bien podrían agregarse: 9) de producción limitada y 10) por definición, no convencionales. Es muy posible que esta persona se refiera a aquellas ediciones con un tiraje considerable, de distribución por lo menos local; en vez de aquellos libros “únicos”, arte objeto en formato libro o productos más bien gráficos en algún sentido más tradicional, numerados, firmados e impresos limitadamente. Efectivamente, la mayoría de los libros *alternativos* suelen ser volúmenes portátiles y reproducibles por algún medio; muchos son definitivamente intimistas, algunos de ellos no son ni valiosos ni caros; muy pocos son históricos o universales pero es importante señalar que curiosamente son estas últimas características las que están sujetas a la apreciación más subjetiva y amplia.

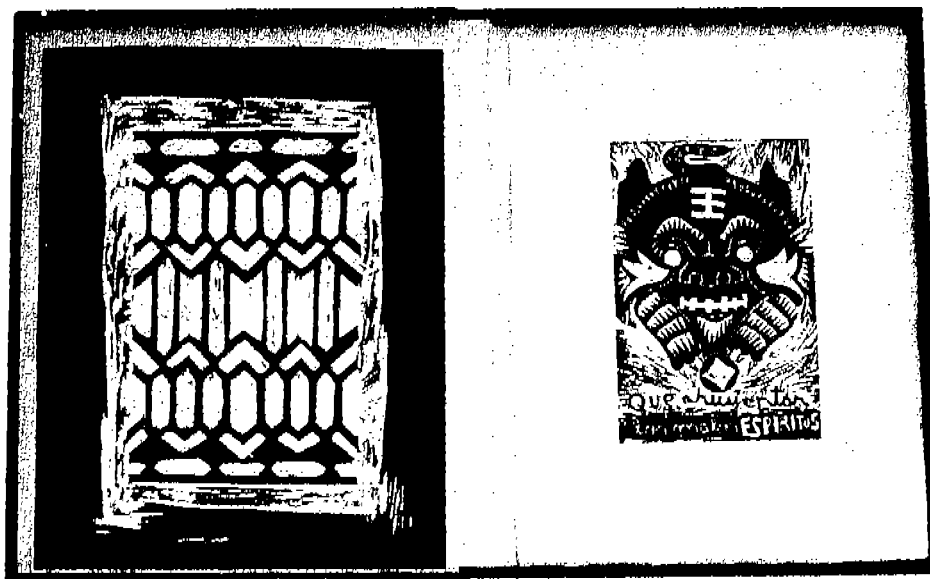


31.- *La casa del sol de medianoche*. Lola Soto. Libro desplegable. 19 páginas. Xilografía. 1995.

Lo inquietante entorno a la valuación del libro de artista en un sistema de niveles que van desde la basura prosaica hasta los artes más sublimes, es que el margen de atribución de los valores artísticos es muy grande, y la verificación y autenticación de lo genuino es confusa. Si el arte en general ha decidido que cada “cabeza es un mundo” y que todos tienen algo válido que decir entonces es fácil pensar que la certeza de lo artístico es algo tan

⁸ Lucy R. Lippard, *Conspicuous Consumption: New Artist's Books*. Artículo incluido en el libro *Artist's Books: a Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop Press, Estados Unidos, 1985.

indefinido y tan común a los seres que no vale la pena señalar o distinguir su existencia. En esta concepción del arte la contradicción en la finalidad del arte se mueven dentro de la defensa y el ataque en su discurso. Todo es potencialmente defendible y cuestionable en la obra de arte, y dependerá de las habilidades propositivas del autor y las tácticas deductivas de la crítica la valoración de sus virtudes. Pensar en la planicie postmoderna y en sus límites que aún no logramos divisar invariablemente salta la necesidad de revisión de estos conceptos filosóficos. La situación actual y el destino del arte contemporáneo es más incierto que nunca. El arte reflexiona sobre sí mismo y se convierte en arte sobre hacer arte, en la *obra de arte como poesía de sí misma*⁹ el proceso de creación del arte resulta siempre más provechoso e interesante que el producto mismo. No se puede, sin embargo, aceptar la idea de la “muerte” del arte como tal. Por lo menos intuitivamente (aunque esto carezca de toda validez oficial) que las maneras artísticas existen y se transforman de alguna manera, tal vez de manera imperceptible, tan lenta que ni siquiera la notamos; quizá tan rápida y adelantada que sobrepasa los campos temporales de nuestro propio entendimiento. El producto-objeto del trabajo intelectual de una persona que pretende crear un objeto artísticamente dignificado, sirve por lo menos para demostrar que la transformación de las poéticas del arte existe, se forman nuevos proyectos estéticos a partir de estos vestigios objetuales-temporales favoreciendo al mismo tiempo la evolución y el espectáculo.



32.- *El libro xilográfico*. Amparo B. Wieden. 1996.

El discurso del arte es tan cercano a lo esotérico que se atreve a usar expresiones como “muerte del arte”, como si se tratara de la abolición o extinción de alguna secta milenaria y trascendental. El arte está en nuestra “naturaleza” humana, y la idea apocalíptica de su muerte a lo largo de la historia aparece tan periódicamente como algunos cometas. La esperanza de revolución está implícita en los quehaceres artísticos: los diferentes cambios

⁹ Humberto Eco, *La definición del arte*, 2001. p. 129

evolutivos de los pensamientos observados desde la edad media hasta la concepción moderna hacen esperar alguna movilidad global (ahora que se cuenta con tantas herramientas para ello) y el resultante acontecimiento cósmico. El libro también es trascendental y básico. Es el pan civilizado que Robinson Crusoe se ha propuesto recrear en su isla para poder sentirse hombre aún en su forzoso aislamiento. Seguramente, por su concepción tan arraigada en el desarrollo del pensamiento y su creación tan ligada a la resolución de nuestras necesidades más básicas, el libro y particularmente el Libro¹⁰, se resista a desaparecer con tal vehemencia.

Es de gran trascendencia para el libro supuestamente alternativo o pretendidamente *de artista* el hecho de que aún en la actualidad, después de varias décadas, siga siendo una opción a la regularidad y el “convencionalismo”. En los más caros sueños de los autores y teóricos de los primeros libros “nuevos” en los 60’s, estaba la fantasía de hacer –algún día– competir arte en formato libro con el *mainstream* editorial comercial. El entusiasmo por incluir al libro de artista en la cultura masiva era bastante tentador, y sigue siéndolo, lejos de haberse logrado. Pero sin duda, en el siglo XXI debería ya de haberse superado esta etapa de “alternatividad” de estos libros que aún juzgamos especiales o diferentes, si no excéntricos y pretenciosos. Mike Glier, otro artista plástico relacionado con el Libro advertía hace algunos años: “...si los libros de artista siguen siendo una novedad en el mundo del arte, entonces son un fracaso...”¹¹

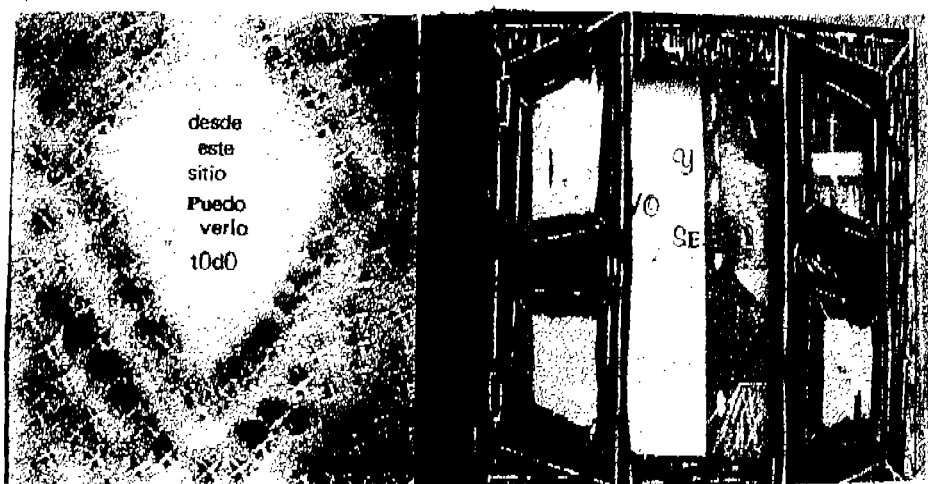
El peligro que existe al pretender introducir estos libros a la cultura de masas es precisamente el de imitar los productos de ésta, provocando que el artista sacrifique o pierda la intención o motivación inicial que lo hizo emplear el formato Libro como medio para hacer una propuesta novedosa y auténtica. Cuando el arte encumbrado vuelve la vista a las expresiones populares, de nivel más bajo, necesariamente se permeará de sus valencias incluso se fusionará en lo que llamamos arte “comercial”. Estas artes “menores” por supuesto, son generalmente mejor pagadas que el trabajo de artistas más “importantes”. De cualquier manera, el artista siempre está buscando la manera de que sus proyectos funcionen, consiguiendo patrocinios, apoyos etc. Las herramientas y talleres con los que se lleva a cabo la impresión son muchas veces más cercanos a las producciones artesanales (como en el caso de los libros “gráficos” de litógrafos o grabadores) y acaban pareciendo meros “intentos” inocentes de libros que no tienen nada que hacer junto a las ediciones comerciales “de verdad”. ¿Hasta qué punto estos productos que preferimos calificar como “únicos”, o de “edición limitada” ofrecen algo de invención, criticismo, lenguajes alternos etc. en contraparte con los libros normales? No se puede pensar siquiera en el cumplimiento de los anhelos del libro de artista si ni siquiera han sido probadas sus cualidades de alternatividad en primer lugar. De hecho, parece imposible vencer a los libros convencionales en cuanto han hecho por la difusión de los pensamientos y filosofías, de las posturas críticas, de la divulgación y exposición de ideas. ¿Porqué entonces se

¹⁰ Cuando aparece en este texto la palabra *Libro* con mayúscula, se hace referencia al libro de artista y su situación especial en el mundo de los objetos de apreciación modernos. N.del A.

¹¹ *Artist's Books: A critical anthology and sourcebook.* p. 50

necesita un libro alternativo y diferente? , ¿porqué se piensa que la versión íntima de un artista al crear y fabricar enteramente un libro es diferente de las motivaciones personales de algún teórico o novelista que sólo escribe un texto?

Algunos libros de artista hablan de realidades y no de los mundos imaginarios. Rompen un tabú bastante generalizado en el arte y abordan alguna temática del “mundo real”. En estos intentos es importante la presencia de elementos que eviten que el producto gráfico pueda ser incluido en alguna categoría existente, y exprese individualidad e identidad propia en sí mismo. Un libro así será único en su género y no único en número de ejemplares. Algunos libros poseen textos o notaciones casi imperceptibles, o simplemente, no los tienen. Otros libros considerados como “de artista”, no tienen imágenes, y siguen siendo visuales, comúnmente asociados con la poesía concreta. Absurdo y poético, el libro de artista será de artista si: “a) un artista lo hace, o b) un artista dice que lo es...”¹²



33.- *A través de la ventana*. Carmina Iñigo. Libro de 24 páginas. Xilografía, collage y texto a mano. 1996.

Nuevamente surge el problema de la definición de las fronteras entre lo que es un libro de artista y lo que no es. Estrictamente hablando, casi todos pueden ser categorizados como libros ilustrados, pero serán libros de un arte “más alto” mientras sean diferentes a lo convencional y sea imposible encontrar algo parecido en librerías o centros comerciales. La necesidad de un libro diferente: más bello, o artístico o sensible, es evidente. Una página es también un espacio en blanco potencialmente alterado por un especialista, es un lienzo al que siempre se le podrá intervenir convenientemente. El contexto especial en el que se sitúa la página, (el formato Libro), añade especial importancia y trastoca su significado final. Un libro por definición será leído, tocado, manipulado, explorado, exhibido y contemplado. Esto lo hace un terreno irresistible para la expresión artística. El artista fabricante experimentará necesariamente en este campo, reinventando y enriqueciendo un formato del que no se pierde ni esencia ni conciencia.

¹² Marcel Duchamp. *Escritos Duchamp du Signe*, Barcelona, 1975. p. 163.

Existe una ironía en todo este despliegue que hace o pretende hacer el libro de artista en cuanto a su temática (real o imaginaria, intimista o proselitista). Definitivamente -por lo menos por el momento-, el libro de artista debe su distinción a su estatus de producto de lujo, joya de coleccionista, objeto legible sólo por *entendidos* y expertos en el género. Pero al mismo tiempo, al igual que otras manifestaciones como el *performance* o la instalación, llenan un espacio que existe o deseamos que exista, un terreno al que sólo podemos relacionar con las expresiones artísticas, finas o no, bellas o no. De cualquier modo, es interesante la manera como algo que consideramos importante pueda definirse por todo lo que no es. No son libros de fotografía aunque las tengan, no son cómics, no son libros de poesía, no son novelas ni libros ilustrados.

La negatividad de su definición refleja perfectamente la situación en la que están atrapados las propuestas artísticas de formato Libro. Son vistos comúnmente como excentricidades elitistas y objetos de la autoindulgencia tradicional del medio (empezando por su denominación: *de artista*). Pero son también un signo inequívoco de la necesidad creciente de colección de objetos únicos e invaluable tesoro; de la perdurabilidad y "rescate" de un formato no totalmente explorado y amenazado por nuevos medios de almacenamiento de información mucho más eficientes. Plantean por lo menos, un nexo entre el artista y nuevas audiencias con nuevos requerimientos en cuanto a los objetos de arte y la intercomunicación visual autor-público en la que aún se cree. Pese a su falta de efectividad a un nivel masivo o popular, el Libro mantiene firme sus determinaciones físicas y de contenido frente a otras maneras artísticas cada vez más etéreas y menos materiales.

2.2 El poema como objeto de contemplación:

Poesía concreta y/o Visual, Mail Art y poema/proceso.

“...Sin formas revolucionarias, no hay artes revolucionarias...”

Vladimir Maiakovsky.

2.2.1 Poesía Concreta.

El movimiento de Poesía Concreta nace en los años cincuenta del siglo XX como producto de las actividades de un poeta Suizo-Boliviano radicado en Alemania: Eugen Gomringer, y de un conjunto de poetas brasileños: Augusto e Haroldo de Campos y Décio Pignatari que, en 1952 fundaron en Sao Paulo la revista “Noigandres”.

Como en otras corrientes de vanguardia, la poesía concreta estuvo desde sus inicios ligada a las artes plásticas, en su caso, al llamado movimiento de ruptura. En un artículo publicado en dicha revista, en 1958¹ los autores mencionados daban a conocer su manifiesto:

“ Poesía concreta: Producto de la evolución crítica de las formas dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmica-formal). La poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. Espacio cualificado: estructura espacio temporal en vez de desenvolvimiento meramente temporal-lineal. Importancia de la idea en el ideograma, desde un sentido general, sintáctico, espacial o visual, de acuerdo a su sentido específico (Fenollosa / Pound) de método basado en la yuxtaposición directa - analógica, no lógico-discursiva- de elementos. “ il faut que notre intelligence s’habitue a comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytique-discursivement ” (Apollinaire). Einstein: videograma y montaje. Precursores: Mallarmé (un coup de dés, 1897): el primer salto cualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espacio (blancs) y recursos tipográficos como elementos substanciales de composición. Pound (the cantos); método ideográfico. Joyce (Ulisses, Finnegans Wake): palabra-ideograma; interpretación orgánica de tiempo y espacio. Cummings: atomización de palabras, tipografía fisionómica; valorización expresionista del espacio. Apollinaire (calligrammes): como visión más que como praxis. Futurismo, Dadaísmo: contribuciones para la vida del problema. En brasil: Oswald de Andrade (1890-1954): “en comprimidos, minutos de poesía”. (...) Discurso directo; economía y arquitectura funcional del verso. Poesía concreta: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo. Estructura dinámica: multiplicidad de movimientos convergentes. También en música - por definición un arte de tiempo - se interviene el espacio(Webern y sus seguidores: Boulez y Stockhausen; música concreta y electrónica); las artes visuales, espaciales por definición - intervienen el tiempo(Mondrian y la serie boggie woogie; Max Bill; Albers y la ambivalencia perceptiva; arte concreto en general).

¹ Plano piloto para poesía concreta. Publicado originalmente en portugués en la revista *Noigandres* 4, Sao Paulo 1958.

Además de las implicaciones literarias que el texto refiere (y algunas otras que deja a la imaginación) entorno la convergencia de la poesía con otras disciplinas como las artes visuales, el mismo manifiesto se ocupa de declarar la convergencia lógica entre forma y fondo; el poema concreto y el libro de artista:

Ideograma: nombre de la comunicación no verbal. El poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. El poema concreto es un objeto en sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones mas o menos subjetivas. Su material: la palabra (su forma visual, carga semántica): su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. Factores de proximidad y semejanza, psicología Gestalt. Ritmo: fuerza relacional. El poema concreto, usando un sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica – “verbivocovisual”- que participa de las ventajas de la comunicación no verbal, sin abdicar a las virtudes de las palabras. Con el poema concreto ocurre un fenómeno de metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de comunicación verbal y no verbal, tomando en cuenta que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de usual comunicación de mensajes. La poesía concreta usa un mínimo múltiplo común de lenguaje. De ahí su tendencia a la sustantivación y verbificación.(...) De ahí su afinidad con las llamadas lenguas aislantes (chino): “mientras menos gramática exterior posee la lengua china, tanto más gramática interior le es inherente” (Humboldt)². Los chinos ofrecen un ejemplo de sintaxis puramente relacional basada exclusivamente en el orden de las palabras.(ver a Fellonosa, Sapir y Cassirer). El conflicto de fondo-forma en busca de identidad, lo llamamos isomorfismo. Paralelamente al isomorfismo fondo-forma, se desenvuelve el isomorfismo espacio-tiempo, que genera el movimiento. El isomorfismo en un primer momento de pragmática poética concreta, tiende a la fisonomía, a un movimiento imitativo de lo real (motion); predomina la forma orgánica y la fenomenología de la composición. En un estado más avanzado, el isomorfismo tiende a resolverse en puro movimiento estructural (movement); en esta fase, predomina la forma geométrica y matemática de la composición (racionalismo sensible). Renunciando a la disputa de lo “absoluto”, la poesía concreta permanece en el campo magnético de lo relativo perene.(...) Control. Cibernética. El poema como un mecanismo, regulándose a sí mismo.”feed-back”. La comunicación más rápida (implícito un problema de funcionalidad y de estructura) confiere al poema un valor positivo y guía de su propia confección. Poesía concreta: total responsabilidad frente al lenguaje. Realismo total. Contra una poesía de expresión subjetiva, hedonística. Crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible. Un arte general de las palabras. El poema-producto: objeto útil.”

*Augusto de Campos
Décio Pignatari
Haroldo de Campos*

² Alexander Von Humboldt (1769-1859) naturalista, explorador y aventurero alemán, hizo entre sus incontables y temáticamente variados estudios, una clasificación de las lenguas de acuerdo a sus características sintáctico- gramáticas: *aglutinantes, aislantes y flexivas*. Esta clasificación ya ha sido abandonada por la lingüística moderna. N.A.

Las zonas de convergencia y simbiosis entre el uso el uso de las ideografías, las formas visuales, la materialización concreta de los lenguajes, y la autonomía tanto de la poesía como del libro-objeto, son bastante claras. En la no comunicación verbal de mensajes (por lo menos no de manera convencional) intervienen algunos otros elementos. Al interpretar las formas de los elementos gráficos, desnudándolas de todo significado siempre existe una intención. Cuando menos la de suprimir ese significado. Resulta muy difícil extraer sólo los valores morfológicos de las palabras. Comprender una forma no requiere simplemente de reconocer sus relaciones orgánicas o sintácticas. Al comprender una forma necesariamente se interpreta dicha forma. Se tiene más o menos conciente el proceso que le ha dado origen. El identificar en la forma una intención en cuanto a su creación es reconocer el proceso que ha llevado esa intención a su materialización visible, se comprende así porqué la forma ha resultado así y/o porqué debe ser así.

Con respecto al libro y su concepción concreta se puede aplicar en su análisis la problemática del arte *incidental* mencionada en un capítulo anterior.³ Aplicando una mentalidad casuística a los problemas de la estética se infiere en el cuestionamiento de los valores de la intencionalidad, causalidad, proceso de creación y producto terminado en la obra plástica. El arte casual, el *ready-made* gráfico o relativo a la intervención de la página en blanco, incluso el azar y el accidente son factores determinantes en la confección de los libros de artista. En el experimento gráfico, en las grafías *encontradas* de la poesía concreta residen ciertos valores estéticos especiales relacionados con la causalidad de la manufactura. ¿Porqué algo que es virtualmente cortado y pegado como parte compositiva de una obra de arte es cuestionado como tal?

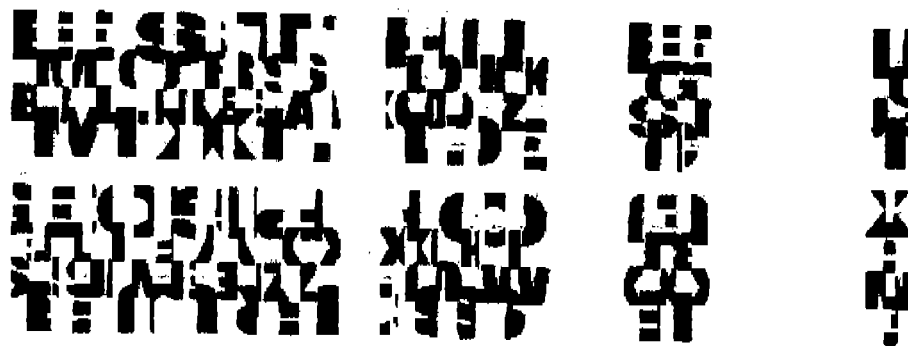
Aún en la más descarada de las composiciones aleatorias es importante – si se pretende que sea interpretada como obra de arte – pensar que existe tras de él una intención, el albedrío de un autor. Sin este precepto inicial el objeto permanece inamovible e insignificante. El arte, que en esencia no es más que un conjunto o código de interpretaciones exclusivamente humanas, virtualmente no existe hasta el momento en que es señalado de alguna manera como algo “especial” o digno de ser contemplado. La experiencia de lo bello, es decir, el placer de lo estético ante una forma, se experimenta también en presencia de lo que no es arte: frente a una montaña, una pradera, una puesta de sol. Cuando el goce estético que ofrece la naturaleza es equiparable al de la contemplación del arte es sólo en el momento en que atribuimos a esta una intención cualquiera: metafísica o filosófica. El primer paso al leer o interpretar un libro de artista – o cualquier obra de arte- es buscar una intención originaria, y una posible relación entre lo que se ha querido decir y a quién se dirige ese mensaje. El *Libro de Artista* salvo la unidad que a toda costa pretende conservar tiene dos partes: La de significación sintáctica de lo que en él se ha registrado (escrito, pintado, pegado, dibujado, etc.) y la de expresión formal de su propia objetualidad. Con la utilización de letras obliteradas, de párrafos segmentados aparentemente ilegibles, el libro de artista sustrae las palabras y símbolos gráficos de su

³ 1.3 Las fórmulas de lo alternativo en el libro y en el arte en general.

convivencia habitual y plasmando esos elementos en un volumen auto-conciente se sitúa en el mundo de lo contemplable. En la fabricación de libros es válido —tiene que serlo— la intervención parcial, aún la total del azar y el accidente en la composición. El mismo azar es algo que podemos dotar de alguna intencionalidad, y sin duda alguna, posee un genuino carácter formativo en toda obra visual. En la apreciación de los elementos improvisados se encuentra también una lógica enteramente relacional. Cuando los elementos *ready-made* de un libro de artista son identificados, no deberán ser separados de las relaciones originales y de proveniencia de los elementos pre-diseñados de la unidad bibliográfica. En las líneas formativas de todo elemento existente en el libro se pueden ver siempre analogías con determinadas constantes estilísticas de un periodo o momento histórico. La multipracticidad de los elementos compositivos de libro contribuye a explicarse mejor a sí mismo. Lejos de configurar un caos de intencionalidades, procesos y materializaciones, las disciplinas (que percibimos como partes separadas que se suman para un fin artístico-objetual) que intervienen en la creación de libros de artista desarrollan una misma temática observando sus elementos con una misma intención, y logran vislumbrar un horizonte de evolución hacia nuevas sensibilidades y nuevas expectativas y posibilidades del gusto por las artes legibles.

2.2.2 Poesía Visual

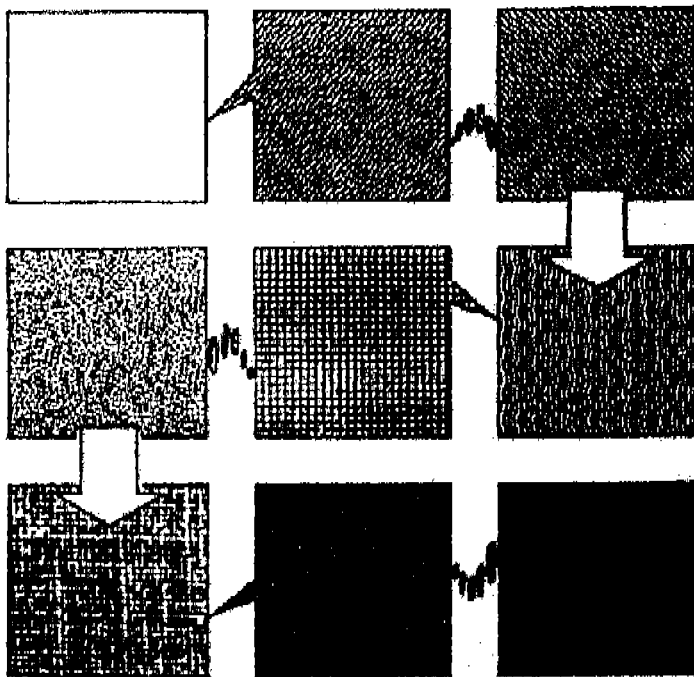
En la poesía visual, también denominada "poesía concreta", esencialmente y a un nivel más general, son la misma cosa; tal vez al denominarla como *visual* se hace especial hincapié en sus características plásticas de objeto: la poesía pesa, sabe y huele al materializarse en el cuerpo orgánico de la página. El libro-objeto-poesía *trabaja* una escritura "general" en el sentido que le diera Jacques Derrida a este término en su *Gramatología*⁴. La poesía visual incorpora a su textualidad una experiencia del trazo o "gramma" que rebasa el lenguaje estrictamente alfabético-verbal; es decir, esta poesía incorpora tanto la letra y los componentes de la escritura como todo tipo de imagen, en calidad de signos híbridos, abiertos a su múltiple valor lingüístico y plástico. En ese sentido la poesía visual es un acontecimiento espacial que libera la escritura del marco estrictamente verbal y lineal a que la ha sometido la civilización alfabética.



34.- Ignacio Gómez de Liaño. *Fig. 94. Tipografía. 1968.*

⁴ Jacques Derridá. *De la Gramatología*. Siglo XXI. Buenos Aires. 1971. p. 187.

Ahora que nuestra época nos aproxima más rápido que nunca al fin de la civilización alfabética para adentrarnos en la civilización de la teleimagen electrónica multisensorial, ahora que el icono acaba con el predominio exclusivo de la letra y de la gramática, anunciando una escritura "general" pictográfica e ideográfica, resulta interesante echarle un vistazo al profético legado sigloveintista de la poesía visual. Décio Pignatari, uno de los fundadores del movimiento internacional de poesía concreta explicaba ya a mediados de siglo que el nuevo poeta visual se convierte en un *language designer* o diseñador de lenguaje, más que en *portavoz* del lenguaje. Postulaba en esos mismos años (los 50's) otro fundador del movimiento internacional, Max Bense, que el poema se convierte en "un esquema de lenguaje que abandona el contexto gramatical y linealmente ordenado en favor de conexiones visuales de superficies". Afirma Mary Ellen Scott, explicando las ideas del concretista hispano-suizo Eugen Gomringer, que "los usos del lenguaje en la poesía de tipo tradicional no se han mantenido al ritmo de los procesos vivos del lenguaje actual ni del crecimiento rápido de las comunicaciones en el mundo contemporáneo. Además estos procesos de lenguaje y comunicación, en lugar de constituir una amenaza contra a la poesía, contienen en sí mismos las cualidades esenciales del enunciado poético: concentración y simplificación, enunciación abreviada a todos los niveles de comunicación, desde el titular, el slogan publicitario, hasta la fórmula científica --el mensaje visual rápido y concentrado, en otras palabras".⁵



35.- Álvaro de Sá. Sin título. Serigrafía. 1967.

Entre lo que se llama Poesía visual podemos diferenciar tres grandes ramas principales:

⁵ Es muy probable que uno de los antecedentes de la poesía concreta se encuentre en el *haikú* japonés. Véase: *El haikú japonés. Breve poema sensitivo*. Fernando Rodríguez Izquierdo. Hiperion. Madrid, 1994.

a) El grupo de artistas que identifican la Poesía visual con la Poesía concreta.

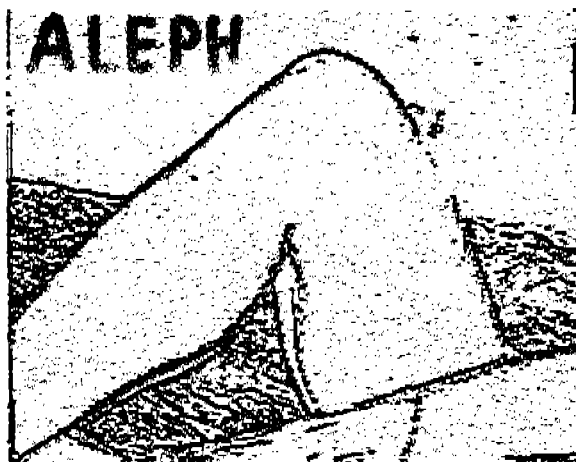
Son creadores que parten de la poética convencional, pasando por la experimentación mallarmiana y futurista, para llegar a hacer una poesía concreta "clásica" que, a menudo, podemos relacionar directamente con caligramas. Destacan dentro de este grupo de artistas los suizos-alemanes Mon, Kriwet o Gomringer y su obra *Rosenthal* del 1970.

b) El grupo de artistas que evolucionan de la Poesía Tecnológica a la Poesía visual.

Estos artistas tienen sus raíces en grupos vanguardistas italianos de finales de los sesenta que se definen a si mismos como "poetas tecnológicos" para las vinculaciones con el elemento tecnológico y pop de moda en aquellos años (Pop Art). A pesar de todo, estos "poetas" evolucionaron hacia posiciones de auténtica poesía visual que acaban relativamente diferenciándose del grupo anterior. Entre los creadores más representativos se pueden citar Herman Damen, Sarenco, Bory, etc.⁶

c) El grupo de artistas que hacen Poesía visual con claras influencias dadaístas en la línea de Duchamp.

Es este grupo de poetas un conjunto creador que arranca de forma rigurosa de la poesía concreta pero relacionándola directamente con los planteamientos da-da y su destacado abanderado Marcel Duchamp. Hacen una poética fundamentada en, frecuentemente, un absurdo irónico, una provocación sin otro sentido que conectar la obra con el espectador o sencillamente una creación literaria fuera de la "Literatura" y fuera de cualquier condicionante que no sea el "juego" de las letras y de las palabras abierto a una gran cantidad de significaciones sin sentido estricto. Los artistas más representativos de este grupo serían los italianos Ugo Carrega, Mirella Bentivoglio, Emilio Isgró, los españoles J. Iglesias y Felipe Boso y, especialmente los catalanes Joan Brossa y Guillem Viladot. A continuación y a manera de referencia documental y sobre todo histórica, se reproduce íntegramente un texto de Eugen Gomringer con respecto a la poesía visual y su desarrollo como género híbrido plástico-literario.



36.- Dora Ricardo. *Historia de A.* Serigrafía. 1972.

⁶ *Situación de la Poesía Concreta*. Ángel Crespo y Pilar Gómez Védete. Revista de Cultura Brasileña #5. Madrid, 1963. pp. 45-59.

De la poesía concreta a la poesía visual.⁷

Eugen Gomringer.

(...) La difusión internacional conllevó, muy pronto, una inesperada y sorprendente variedad de formas poéticas. Ya entonces se pudo vislumbrar que la poesía concreta redundaría en una extraordinaria vivificación de la poesía visual y fonética, pero también de la poesía dialectal. No ha de sorprender que al poco tiempo esta multitud de formas llevara a la opinión pública, pero también a doctos e investigadores, a preguntar y preguntarse, ¿qué es poesía concreta?, ¿un vástago del dadaísmo, eventualmente?, ¿una expresión literaria seria, acaso? A la par de las preguntas proliferaron las respuestas, pues la poesía concreta ha sido siempre también un campo eminentemente teórico. Con muchas corrientes significativas del arte y de la literatura comparte la peculiaridad de haber sido, en un comienzo, un antimovimiento y también una corriente nacida de un ánimo joven y brioso, y, por qué no, despreocupado. Estaba imbuida de la idea de que la época de posguerra debía configurarse cultural, política y socialmente en forma universal y global, configuración a la cual la renovación lingüística habría de contribuir muy marcadamente, a la vez que rechazó terminantemente el lastre, legado de las generaciones anteriores, el excesivo subjetivismo en la literatura. Abogaba por un espíritu lingüístico lúdico, que pudieran compartir un gran número de lenguas, pero que se conjugara en una nueva estética, en una nueva comprensión de la comunicación lingüística: eran los tiempos de la teoría de la comunicación e información. El fundamento teórico lo aportó, entre otros, el "Stuttgarter Kreis", fundado por el filósofo Max Bense. Pero también los artículos pertinentes, redactados y publicados por los distintos autores, contribuyeron esencialmente al entramado teórico de la poesía concreta.

Con el correr del tiempo se tomó conciencia de que este género poético no se circunscribía tan sólo a un joven movimiento innovador, sino que gracias a su aprehensión de los medios creativos del lenguaje y todo lo lingüístico, al respeto que éstos le merecían, a su carácter simbólico, sería posible insertarlo en la historia lingüística, en especial en lo que a su primitivo carácter elemental se refiere; es decir, que si bien en los años cincuenta y sesenta llegó (precisa y nuevamente) a su pináculo, su importancia no fenecería en aquellas décadas. Y en la medida en que la teoría de la percepción cobraba la forma de ciencia interdisciplinaria, también y con mayor razón debía aceptarse el papel interdisciplinario de la poesía concreta. Es imposible constatar hasta qué grado se ha reconocido dicho papel de la poesía concreta – que con tanta frecuencia y en forma tan demostrativa pone de relieve los medios lingüísticos. Aún aguarda en el tintero un estudio sobre los efectos estéticos generales de la poesía concreta en los distintos campos y ámbitos científicos.

⁷ *Poesía Concreta: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros.* Perednik, Jorge Santiago. Centro Editor América Latina, Buenos Aires, 1982.

Muy pronto se pudo advertir que el movimiento concreto era de hecho un movimiento, lo que sigue siendo aún hoy. En su antología antes nombrada, Emmet Williams recogió abundantes ejemplos que en su manejo lúdico de los elementos lingüísticos van más allá de las primeras formas libres. Lo que en el arte se denominó "arte conceptual", contó con al menos un paralelo en la poesía concreta, si es que ésta no fue incluso el punto de partida mismo, pues la relevancia que el arte conceptual le atribuye a la articulación lingüística permite deducir una anterioridad del arte lingüístico de la poesía concreta. En la antología, sin embargo, nos topamos asimismo con exponentes que complementan los símbolos lingüísticos puros también con elementos de otros códigos. La cultura de la mixed media invadió también entonces esta rama poética, la que a partir de los años sesenta se percibió a sí misma como poesía visual. No obstante, ello significó el comienzo de las dificultades conceptuales, habida cuenta de que la poesía concreta desde sus inicios —al igual que una rama de la poesía fonética— fue una poesía visualmente perceptible e invariablemente resaltó la "imagen escrita", las particularidades de los caracteres gráficos. La mayoría de los poetas se transformaron, por así decirlo, en tipógrafos.

La joven generación se esforzó por definir la nueva poesía visual. Pero la variada incorporación de los más dispares y a veces contradictorios "medios" o "códigos", entre ellos incluso citas iconográficas ilustrativas, implicaba el riesgo de no ser comprendidos por el término "composición de palabras", sino por el de artes plásticas: una adscripción que los poetas estaban lejos de agradecer. Nació un nuevo género y no fueron pocos los congresos y simposios internacionales que sirvieron de escenario al intento de diferenciar, definitivamente, la poesía concreta de la visual. Por un éxito algo mayor se vieron coronados los empeños en describir los objetivos de la nueva poesía. Nuevamente fue el mérito de un brasileño, Philadelpho Menezes, de São Paulo, la estructuración, muy sutil, de las formas poéticas existentes. En Alemania, Klaus Peter Dencker es la persona de referencia de la poesía visual en la práctica y la teoría, entendida la poesía visual como espejo del paisaje medial y de la mutua inspiración e influencia de las artes.

Hoy, volviendo la vista al pasado, podemos comprobar que la relación entre la poesía concreta y la visual —por muy insatisfactorio que este último término nos parezca en cuanto a su alcance— es comparable a aquella entre el modernismo y el posmodernismo: coexisten, según el artista se incline hacia una u otra de estas formas de articulación. La pregunta sobre si esta o aquella adherencia a la amplia y caudalosa corriente del arte concreto no se ha agotado, continúa siendo objeto de frecuentes controversias. Después de todo, este arte celebra ya su octogésimo aniversario y la poesía concreta alguno superior al cuadragésimo; la poesía visual tampoco es mucho más joven. Fueron los propios autores quienes, hace ya muchos años, constataron que precisamente esta poesía no se presta para repeticiones. Se basa en la identidad entre la imagen del texto y el texto de imágenes, tanto de elementos individuales como de segmentos del texto, y requiere, una y otra vez, adoptar una nueva decisión. No debe ser repetición. ¿Es aún capaz de reaccionar frente a nuevos "contenidos", "nuevas informaciones"? ¿Y es capaz de hacerlo de una manera novedosa? Un aspecto importante, también en este contexto, es la discrepancia visible hoy por doquier: la contradicción entre proceder global y regional. Como ya señalara anteriormente, la poesía concreta pretendía fomentar el proceder global, pues la conducta regional está condicionada actualmente —en forma creciente— por la

comprensión lingüística regional. Una conclusión para la poesía concreta es que se centre, con una actitud meditativa –que siempre ha postulado– en experiencias intemporales. No deja de llamar la atención que las lecturas en público de esta poesía, en todas sus formas individuales y versiones lúdicas, son muy solicitadas; parece que un nuevo auditorio desea informarse. Un hecho consabido es la acogida que la poesía concreta ha tenido siempre y sigue teniendo entre pedagogos..”.

La poesía concreta le debe a Eugen Gomringer (1925, Cachuela Esperanza, Bolivia) su denominación. Su influencia directa o indirecta en el movimiento experimental de la posguerra ha sido considerable. Editó varias revistas y colecciones literarias y artísticas. Además ha desarrollado una interesante labor propia de creación. Gomringer encuadra la poesía concreta dentro del marco semiótico moderno y aspira a un sistema de comunicación por encima de la barrera de las lenguas.



37.- Fernando López Vera. 2º cartel concreto. Serigrafía.
1970.

2.2.3 Mail Art.

El *Mail Art* o arte postal fue creado en los 60's en estados unidos por grupos artísticos multidisciplinares como *Fluxus*, *Le Nouveau Réalisme* y la Escuela de Correspondencia de Nueva York fundada por Ray Jonson. Tenía el propósito inicial de crear nuevas posibilidades plásticas y conceptuales a partir del intercambio directo de arte gráfico, ideas e información entre artistas en diferentes países, evitando al mismo tiempo las vías de distribución de objetos o piezas de arte a través del mercado establecido. El *mail art* usualmente trabaja de la siguiente manera: alguien propone un tema a desarrollar en el que el envío de las piezas por correo sea de principal importancia. Los artistas convocados participan y exhiben sus propuestas y conclusiones por medio del democrático medio postal. No hay limitaciones en cuanto a la técnica, materiales o métodos mientras se esté conciente de la identidad integral de un envío de estas características. Al igual que el libro de artista y la poesía concreta, el objeto itinerante del arte de correos es una unidad en sí mismo. No es contenedor ni mensajero. Sus elementos tendrán siempre congruencia entre ellos y la carta o tarjeta postal no podrá verse mas que como una entidad autónoma. El artista postal experimenta con diferentes formas de arte susceptible de ser remitido: *collages*, tarjetas, impresiones, objetos tridimensionales, audio, video, etc. El único criterio de participación es que la pieza deberá ser de fabricación reciente y especialmente creada para la ocasión, que tenga una conexión con el tema de la exhibición y que permita un fácil envío. En el *mail art* la comunicación en sí misma representa una forma de arte, tal vez la parte más importante conceptualmente hablando de la composición total. Muchos artistas conocidos o no, han participado en el medio, algunos de los más famosos son Yoko Ono y Christo.

A partir de esta base se puede entender el porqué la Poesía Visual (PV) conecta tan directamente con el *mail art*. En esencia al hablar de poesía visual entendemos ésta como una forma de universalizar el poema y aplicar el viejo y gastado dicho de "una imagen vale más que mil palabras". Dicho de otra forma, un poema visual se puede interpretar en Granada y en Singapur. De ahí la importancia de la posibilidad real del envío y su "lectura" a nivel global-universal. Avanzando un poco más en el término, el poema visual implica tal libertad en su forma de expresión y de experimentación, que resulta comprensible que se haya entroncado con el *mail art* con unas raíces sólidas y hermanadas gracias a la carga emotiva que la misma acción postal suscita. Es muy difícil encontrar un evento de cierta importancia de poesía visual en el que no esté fielmente representado el *mail art* y a la inversa.



38.- Esteban Valdéz. Sin título. 1969.

Es posible que cuando hablamos de Mail Art (Arte Correo, o Arte Postal) lo primero que se viene a la mente es un sobre escandaloso, excéntrico o “de impacto” y un creación artística en su interior. Es cierto que esto es sólo un aspecto pero para que se pueda entender con un mínimo de sentido el significado del mail art, hace falta imaginar las variadísimas posibilidades que ofrece paralelamente a la manufactura de libros. El arte que se envía por el correo tiene siempre la capacidad de ser entendido en el mismo contexto del libro de artista: representa un esfuerzo expresivo personal, íntimo, susceptible de lectura. Un espacio que por sí mismo se plantea y cuestiona ya desde su concreción a manera de objeto. Una carta es también una página, un momento que se encapsula y autodefine en la acción de ser enviada e intencionalmente dirigida a un receptor, en este caso, un destinatario. Sin embargo hay que aceptar que la definición inicial no está del todo errada, pero siempre en la inteligencia de que la intervención del mail-artista comienza en el mismo sobre y culmina en su interior. El sello, la estampilla de correos, la fecha, la propia estampilla del artista y la manipulación del sobre o envoltorio, convierte el medio en un fin en sí mismo.

Existen numerosos ejemplos de las opciones compositivas inherentes al *mail art*. Algunos envíos prescindirán completamente de sobre, o al inverso. En una convocatoria realizada por un grupo de “arte postal reciclado”, con el tema del reciclaje por supuesto, se recibió en una oficina de correos un torso de mujer hecho enteramente de papel de sobre postal reciclable hueco. ¿Un objeto sin empaquetar o un envoltorio vacío?. También provocó gran revuelo un trozo de pan sellado y con número de registro. Esto ocurrió en la Oficina Central de Correos de Madrid, España, en 1984. La polémica de lo permisible a menudo divide tanto al personal de correos como al público espectador-receptor.

Tampoco es ajeno al Mail Art otros medios de comunicación como el Fax o el Correo electrónico, pero en la medida en que resulta selectivo por cuanto requiere unos medios materiales especiales, generalmente se considera que de esta manera se aleja de su esencia. Aunque esto no sea necesariamente cierto.

2.2.4 Poema / Proceso.

El Poema/Proceso, surgido en 1967, en Río de Janeiro y Natal, Brasil, es la consecuencia radical de los planteos teórico-prácticos de la poesía concreta. Esta tendencia de la poesía concreta brasileña surge de la obra de Wladimir Dias-Pino, sobre todo de sus obras expuestas en las históricas exposiciones de 1956: A AVE y SOLIDA.

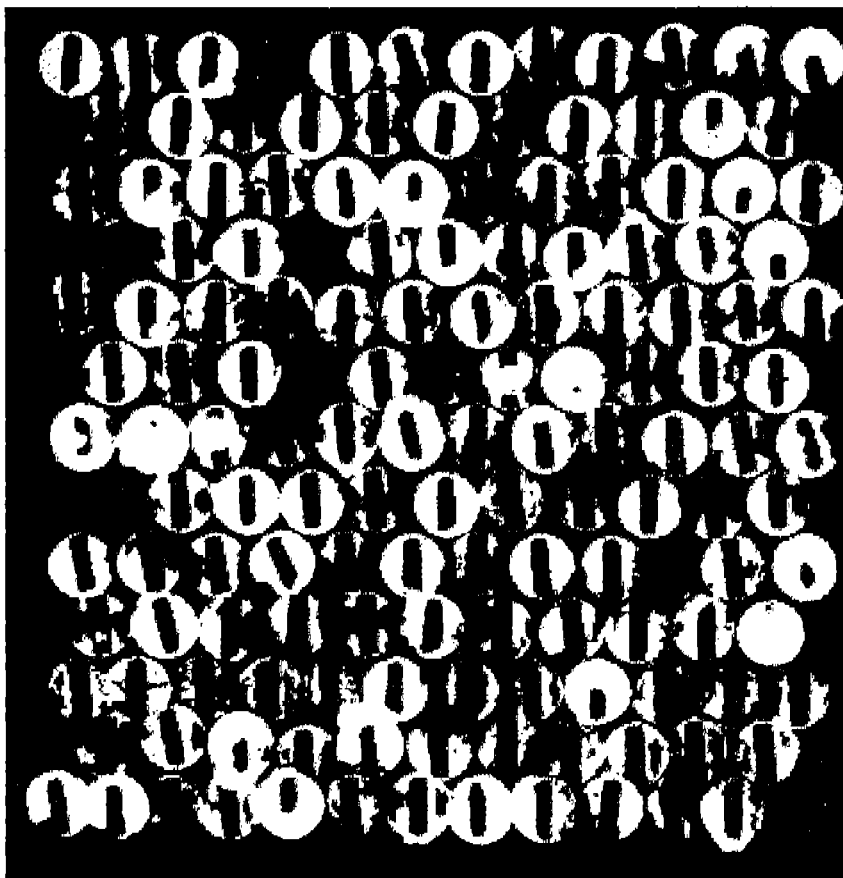
El paso intermedio en esta evolución lo constituye el poema semiótico, la bisagra que articularía la poesía que se vale de la palabra de aquella otra que, sin desterrarla totalmente, prefiere valerse de otros lenguajes. En el poema semiótico la palabra es sustituida por figuras o íconos que se ordenan serialmente de tal manera que pudieran configurar un texto, para el cual se dispone de un código lingüístico traductor.



39.- Fernando Millán. *Texto 1*. Offset. 1969.

Las primeras manifestaciones del Poema/Proceso son la revista "Ponto" y el manifiesto "Proposição" (Dias-Pino, 1971). A comienzos de 1968, tienen lugar las acciones más importantes del movimiento, sobre todo, el "rasga-rasga", el rompimiento de libros de poetas discursivos en las escalinatas del Teatro Municipal de Río de Janeiro. El evento, según un volante distribuido entre el público "pretendió señalar los siguientes problemas:

1) una protesta pública contra la sigilosa política literaria de intercambio de favores (capillas); 2) la necesidad de mostrar que existió una ruptura cualitativa en el desarrollo de la poesía brasileña; 3) contra el carácter de eternidad del poema que tiende a lo estable, impidiendo la aparición de lo nuevo; 4) afirmación a los nuevos poetas de que el tipo de poesía existente en los libros rasgados no les podían servir de ejemplo, pues está superada y consumida; 5) el poema es como una pila, cuando se agota, se agota (gastou, gastou...); 6) es preciso espantar por la radicalidad". A partir de allí, el movimiento se difundió rápidamente en todo el Brasil logrando el apoyo y participación de decenas de poetas en todo el país para cerrar sus actividades al cabo de 5 años, en 1972, con la publicación del manifiesto "Parada Opção Tática".



40.- Paul de Vree. *Otra historia de O*. Serigrafía. 1968.

El Poema/Proceso implica un rompimiento con la poesía concreta de la cual deriva. Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se "escribe" solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto "literatura" (definido, hasta ese momento, por el uso determinante del lenguaje verbal) y deriva en una concepción no tan limitante de la literatura ahora basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admita la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión del significado verbal.

Uno de los aportes fundamentales del poema/proceso es la separación radical entre "poesía", de naturaleza abstracta y subjetiva y "poema", de naturaleza material y objetiva: "No hay Poesía/Proceso. Lo que hay es Poema/Proceso porque lo que es producto es el poema. Quien encierra el proceso es el poema". Si para la poesía concreta el verso se descalifica como soporte poético, para el Poema/Proceso es la palabra (la poesía tipográfica) la que impide la visualización del proyecto o la expresión del material usado, limitando seriamente la comunicación.⁸

⁸ *Concrete Poetry, an international anthology*. Stephen Bann. Magazine Editions, New York. 1967. pp. 278-309.

2.3 El discurso artístico del Libro como manifiesto individual.

2.3.1 La proyección práctica del Libro.

El libro de artista, símbolo radical de la era de la rebelión generacional de fines de los 60's y comienzos de los 70's, constituye en su leyenda un ejemplo del espíritu experimentador irreverente que caracterizó esa época. La idea de que estos nuevos libros ofrecían espacios y posibilidades opcionales a las asociadas con el *establishment*, surgió de manera inmediata. El libro como espacio alternativo es descubierto por críticos y artistas que se concentran en las "otras" formas de presentación difusión y proyección comercial de este nuevo formato que permitirá obligadamente una exposición del producto de arte a una si no mayor audiencia, por lo menos a alguna diferente.

Este aspecto triunfalista y populista del Libro es inherente a las disciplinas cuyos medios y técnicas permiten la repetibilidad y reimpresión del producto material en decenas, cientos y hasta miles de copias, ejemplares, volúmenes etc. Pero el principal entusiasmo que los creadores de imágenes experimentan con respecto a los libros es, además de cómo ya se ha mencionado, el peso conceptual en la obra determinado por la utilización del formato en sí, la gran cantidad de aspectos y significaciones paralelos que en un nivel expresivo y creativo ofrece el objeto legible. Por cierto, sería injusto calificar al libro como meramente un "formato". Ya es algo muy aceptado el que sea no un contenedor ni empaque ni cuerpo estructural de una imagen o conjunto de imágenes o textos o conocimiento material en general. No se alojan en él ideas, ni discursos ni narraciones. Su existencia no es lineal ni es del todo temporal. El Libro, el nuevo Buen Libro, se alza omnipotente y es idea, luz, discurso y narración si se quiere, y sólo si se quiere a partir de su propia manifestación material.

Algo que difícilmente se separa de la idealización básica y esencial de todo libro es la coexistencia y relación entre imágenes y texto o palabras sobre las páginas. La página es una unidad tan indivisible que siempre se concibe como una entidad bi-dimensional. La suma de cada pequeña y tridimensionalmente insignificante parte crea algo tan espectacular y magnífico como un libro. A partir de esta moraleja que se nos propone como algo tan simple y tan complejo como se quiera ver, el libro ha conservado sus características formativas por siglos. Es y ha sido una representación unificante y conciliadora. Es un objeto *standard* para todas las culturas y todos los tiempos. Si se pretende que un libro logre realmente ser algo diferente y novedoso, -por ende *de propuesta*-, se tiene forzosamente que revisar y reflexionar sobre estas cuestiones. No es tan fácil como eliminar alguno o ambos elementos (imagen, grafismo). La generalidad nos muestra que ha existido monolíticamente por siempre una relación directa entre los lenguajes escritos y las imágenes (que invariablemente crean un lenguaje visual mixto, híbrido incluso, el cual no siempre es evidente).

Los valores atribuibles a los elementos compositivos del libro (aunque teóricamente el Libro sea una unidad, estos elementos no dejan de estar a la vista como partes de una suma cohesionante) son usualmente complementarios ocasionando una inundación de información lineal, predecible porque se mueve en un solo sentido. Lo interesante en cuanto a las libertades de diseño y fabricación (no necesariamente en ese orden) de los libros de artista es que la narrativa tradicional de los volúmenes convencionales es en ellos constantemente parodiada, alterada o completamente ignorada. El pasado vergonzoso del libro dicta, por lo general, las “nuevas” formas y la necesidad de hacer patente una ruptura y una inconformidad. El libro tradicional y el Libro de Artista no pueden ser separados. Uno se debe enteramente al otro. No se puede pretender la defensa de algo alternativo sin hacer primero un catálogo segregacionista y separatista de lo que no lo es. Si en el discurso del libro de artista se parte *a priori* de la señalización de diferencias entonces dicho producto visual se sujeta a un campo que si bien es amplio, está perfectamente delimitado por sus propias ambiciones. El “arte” de hacer libros, tan intensamente multidisciplinario y polifacético propone también nuevas formas de literatura visual anteriormente insospechadas.

La estrecha relación estructural del libro con las formas literarias no es sólo de complicidad funcional; son rasgos propios tanto de la poesía como de algunos libros (libros-poesía o libros-arte): un contenido o fondo predominantemente emocional o imaginativo; la relativa brevedad y sencillez; la concentración emotiva manifestada en el pensamiento y expresión material o física; el uso preferente de la imagen y por último, la presencia de cierto ritmo en un grado regular o irregular conseguido mediante acentos o silencios (espacios reales y virtuales) y demás elementos más o menos recurrentes. La poesía es visual en su misma definición. El libro es también musical, rítmico y poético por derecho.

La correspondencia entre el lenguaje de lo visual y el código escrito es algunas veces muy simple, algunas otras, bastante compleja y/o difícil de descifrar. La necesaria decodificación de los significados y del supuesto orden narrativo que siempre nos planteamos en torno a los elementos gráficos de un libro es también algo digno de consideración en el proceso de concepción y manufactura.

2.3.2 Carácter objetual y esencia temporal del Libro.

En similitud con el arte de procesos y más concretamente con el poema/proceso mencionado con anterioridad, el Libro se abre a la lectura en el momento en que se conoce la intencionalidad del autor expresa en el producto final. Es el libro, si embargo, el objeto que conjuga la subjetividad de un concepto aunque existente, antes invisible. En el libro, -en el tradicional y en el de artista con mucha mayor razón- la rúbrica del autor cobra un sentido muy especial. De un libro se desea siempre conocer el autor, y no sólo eso, sino de donde nació, donde vive, donde trabaja, etc. En algunas otras disciplinas como la pintura, por ejemplo, esto por alguna razón no parece ser tan importante. La pintura comienza y

termina hablando de y por sí misma. La información acerca del autor siempre es algo adicional. En el libro, autor, intención y producto son siempre suplementarios. Existe algo en la fabricación de los libros, desde los comienzos de la civilización, que nos habla antes de los logros de las culturas, de un esfuerzo personal por preservar o representar algo que se ha decidido considerar como valioso. La intencionalidad en cuanto a la elección de temas es siempre algo íntimo y personal; responde a necesidades individuales y a una búsqueda justificatoria del pensamiento. En el libro se coleccionan momentos, objetos, imágenes, ideas, grafismos, códigos, conceptos etc. que de alguna forma han hecho reaccionar al autor o compilador el cual por elección propia, decide resguardar de propia mano ese conjunto cognoscitivo. El libro alude a la extraña y muy básica necesidad humana de pretender almacenar en una sola habitación, en un frasco, en una caja, en una serie de páginas, todo el conocimiento del universo. Tal vez el libro es en esencia un manifiesto muy claro de que el conocimiento y sus matices relacionistas no existen sin la interpretación ni la intervención del hombre. Arte, conocimiento y valor no son más que apreciaciones exclusivamente humanas, y en la conciencia de ello, reside el afán del coleccionista, del explorador, del museógrafo y del hacedor de libros.

En general, la creación de libros de artista parece bastante despreocupada de los juicios estéticos a la vez que concentrada en sus posibilidades poéticas.¹ En la noción de lo que es llamado "obra de arte" van implícitos dos aspectos: a) el autor idea o concibe concretamente, da forma material a esa idea aspirando causar placer estético en un público que reinterpretará tal y como el autor ha querido, y b) el objeto es observado por alguna cantidad de personas, cada uno gustará del producto según sus propios elementos apreciativos, características psicológicas y fisiológicas, su formación cultural etc. Todo goce de la obra artística siempre será personal y a menudo tan individual e intimista como la concepción inicial del autor, pero transformada por todas estas variables. El autor del libro de artista considera por lo menos alguna de estas variadas posibilidades y crea a partir de un discurso susceptible a la apertura libre de las interpretaciones de su obra. El autor puede provocar o proponer en una línea determinada, pero al mismo tiempo acepta las respuestas diferentes que de su intención obtiene. El libro es leído y dialogado interpersonalmente.

El desarrollo de la sensibilidad del arte contemporáneo permite precisamente esta apertura a sus diversas lecturas, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales. La lectura de un libro será definitivamente propensa a ser interpretada o "leída" de manera más universal en la medida en que lenguaje, símbolos, códigos, forma etc. se presenten como algo abierto e indefinido.

¹ Del diccionario: "Poesía (gr. *Poesis*, creación.) Término aplicado a las variadas formas o modalidades en que el hombre ha dado expresión rítmica a sus más intensas e imaginativas percepciones del mundo, de sí mismo o de la relación y diálogo entre ambos".

Por lo general, las interpretaciones acerca de las obras y de los momentos o movimientos del arte contemporáneo se conciben alrededor de una justificación histórica, de su apego a los modelos asimilables y no a un ámbito de verdadera valoración estética. ¿En qué concepción de lo que es arte y lo que no es, se mueve la creación operativa del artista?, no se puede saber fácilmente en qué medida esa concepción rige las expresiones consideradas como actuales o “contemporáneas”. Estamos acostumbrados a que toda consideración crítica del arte moderno tome partido “pro” o “contra”. No sólo parece que existiera una “receta” para la confección de arte contemporáneo válido y exitoso, sino que también, favorecido por la concepción de “obra abierta”, todo puede ser atacable y defendible desde un punto de vista meramente justificatorio. El quehacer del artista es un conjunto de medidas defensivas desarraigadas de toda tradición (lo que le recubre de cierto “heroicismo rebelde”, un mero *cliché*). Al rechazar toda alineación, es decir, la funcionalidad obligada en el terreno práctico, el arte moderno pretende autonomía desnudándose a sí mismo y sin querer decir, significar o evocar nada. Sin ese “servicio a la gente”, no es de extrañarse que el arte sea a menudo tildado de extravagancia predecible, impráctica y prescindible. Las expresiones artísticas hablan, por lo menos a un nivel conciente, tan sólo de motivaciones personales, de acciones individuales que son sometidas a un escrutinio público obligado y cuando mucho, a la más libre interpretación. Tanto el arte de galería como aquél que busca la experiencia urbana, pública, transitable, monumental etc., representa la etapa final de una revolución que inicia el Renacimiento, no sólo en el arte sino en la totalidad humana. Es en este periodo histórico en que todo se movilizó, independizó, emancipó., asegurándose un espacio dentro de todos estos “géneros históricos” ya bien definidos, juzgados y estudiados. Es también una época “juvenil” de pensamiento del hombre. El hombre mismo es un ser cronológicamente legible. Las narrativas, finalmente, tienen su origen la idea de vida y muerte, principios y finales. Nuestros libros serán prácticamente extensiones tanto de nuestros cuerpos como de nuestras mentes, observándolo desde un nivel cósmico superior. Aunque compartan las leyes físicas universales, los distintos planos en que se disgrega la naturaleza contienen su propia forma y reglamentación. En un periodo histórico de esas características (las revolucionarias), las sociedades despiertan y se ponen en marcha, queriendo averiguar sobre más y más realidades u horizontes que van descubriendo. La absorción de la realidad es más posible si se estudia en fragmentaciones o especializaciones. De ahí que existan los Expertos y los Libros. Ambos son íconos de la irreprimible necesidad humana de abarcar, conocer y dominar todos los confines del universo, encerrarlos en una misma habitación. En aún recientes tiempos previos a la informática, un museo, un libro etc. En nuestros tiempos se están continuamente desarrollando nuevos medios para conocer esas verdades o realidades. Paradójicamente, una realidad completa y única no puede siquiera concebirse gracias al entusiasmo con que se ha diversificado y fragmentado para su comprensión y asimilación.

En el Impresionismo, (otra célebre edad de la historia arte), la desmesura se manifiesta en la razón y en la óptica que proveen los avances científicos y tecnológicos de fines del s. XIX. La imagen fotográfica, por ejemplo, es un instrumento tan magnífico, y autónomo que consigue evadir su situación de entidad temporal. Presenta un momento detenido, nítido y explícito con una óptica total, fisiológicamente similar al ojo humano, pero funcionalmente diferentes. En la pintura impresionista, la mancha total de un cuadro es unitaria. Afirma que la percepción que el hombre tiene de las cosas es percibida en una

totalidad óptica pero definida por segmentos seleccionados concientemente. Negó las formas pictóricas precedentes, donde la realidad trataba de “imitarse” con fórmulas para duplicar la realidad a base de “recetas” y técnicas bien estudiadas para simular tal o cual forma y efecto. Al duplicar la realidad por separado (casas, montañas y arbolitos felices), la pintura tradicional pretendía una visión fotográfica de la realidad, en la que se abarcan todos los puntos en que se proyecta y refleja la luz en un campo demasiado amplio para que el ojo humano definiera y procesara toda esa información visual. La percepción de un hermoso paisaje o del interior de algún burdel de París no se percibe sino como una especie de “ambiente visual” totalizante. Las corrientes o “ismos” subsecuentes también poseen algo de ese ideal de unidad del Renacimiento, y una de las fases finales es precisamente la especificación de las artes visuales en todas sus divisiones. La globalización, el bache posmoderno y el *ensimismamiento del arte*², ya no permiten que seamos unitarios ni independentistas, ni se puede creer ya que todo se derive de un sólo concepto, ni que cada cosa sea cada cosa, con su gracia peculiar, como en la fotografía publicitaria, o la pintura de Bob Ross.³ Nos hemos acostumbrado a valorar las épocas anteriores a la nuestra en función de nuestras propias percepciones y conclusiones, tendemos a juzgar a los hombres del pasado sólo por lo que han dejado para nuestro presente, desde un punto de vista que damos por hecho como correcto o por lo menos mejorado. Así se han comportado las diferentes generaciones históricas, y seremos invariablemente medidos “con la misma vara” por nuestros descendientes. Dejaremos sin duda, nuevos templos, nuevos libros.

2.3.3 El discurso tecnológico en la creación del Libro.

En la evolución y el panorama de lo que se llama “actual” de las artes plásticas en el mundo hay que englobar la irrupción del discurso tecnológico. El video y la computadora sobre todo, muestran aún una débil incidencia o proto-desarrollo. Pero desde el público se asiste a un claro apoyo a la incorporación de las nuevas tecnologías.

Parece necesario reconocer inicialmente que el discurso tecnológico tan generalizado en las expresiones artísticas consideradas más vanguardistas haya querido también involucrarse con el género neo-bibliófilo, pero en general, se resumen a meros “intentos” más o menos exitosos en cuanto a las posibilidades reales de libros Hi-tec. Las razones de esa desconexión, la del objeto total, temporal y legible con la fría y estorbosa informática, - y que a primera vista se advierte profunda-, hay que situarlas no tanto en el hecho de que el momento artístico sea rotundamente *alternativo*, en contraposición a otros periodos -la década de los setenta, por ejemplo-, más afines al experimentalismo, sino en que ambos discursos, artístico y tecnológico, responden a concepciones culturales distintas. Uno parece hundir sus raíces en la cultura agraria y el otro se proyecta a una sociedad aséptica. La sola visualización de la situación del libro-objeto o *de artista* dentro de ese discurso tecnológico altera profundamente los principios culturales sobre los que está edificada la cultura tradicional del libro.

² Xavier Rupert de Ventós, *El Arte Ensimismado*, Barcelona 1963.

³ Bob Ross. Conocido tele-paisajista, millonario vendedor de videos *paint it yourself*, fallecido el 4 de julio de 1995.

Junto a esas diferencias específicas de los dos discursos, se dan contextualizaciones forzadas que se radicalizan más si se ajusta el tema. El discurso tecnológico se presenta con escasísimas o nulas referencias al ámbito de la confección de un libro, de hecho, a la confección de cualquier cosa, y el libro, aunque deficitario, posee personalidades capaces y desarrollos cualificados tan de propuesta que inspiran la creación de nuevos lenguajes y códigos "biblicables". Pero la situación se extrema cuando en un desarrollo previsible del discurso tecnológico no se contempla su intervención o participación. Una vez más se mantiene el hábito de, si no del completo olvido, del almacenaje primitivo de información; la memoria artística no queda incorporada al discurso de las nuevas tecnologías, se quiebra la continuidad cultural que, en este caso, provocaría que los intereses políticos, que sin duda alientan ese discurso, se tornen en un ineficaz, vano y prepotente voluntarismo ajeno a la realidad y las necesidades del arte.

Pese a su complejidad, y sin ningún afán reduccionista, también se puede afirmar que será desde el propio discurso artístico desde donde se progrese hacia las nuevas tecnologías; será el espíritu creador el que establezca su validez artística. Eso simplemente no se puede evitar. Es lógico, por lo tanto, que desde esta perspectiva general, que parece al menos razonable, se pueda proponer la hipótesis de que bajo las apariencias artesanales del actual discurso plástico del libro se esconden elementos orientados claramente hacia las nuevas tecnologías y su mensaje. El discurso plástico de años recientes, al menos en lo que se puede contemplar desde una óptica cotidiana, posee un marcado signo objetual y de fabricación, lo que contrasta con el espíritu innovador y experimental que se relaciona a las nuevas tecnologías. Habría que advertir también que esta arrolladora ola de confecciones mixtas y fusionadas, que prácticamente saturan la producción plástica descansa, irónicamente, en un fenómeno más próximo a la fluidez que propician las nuevas tecnologías que a la lenta y agónica evolución artística.

El momento artístico que vivimos es plenamente deudor de la información. Una información "compleja" y sólo posible en la era de las nuevas tecnologías y que ha logrado canalizar de forma "simple" y rápida, la creación de imágenes en una suerte de "ready made informático". Ahora bien, cabe pensar que un arte que emerge prácticamente sin tradición y que bebe en las fuentes de la información responde más a un concepto procedente del mundo de la imagen -en el que las nuevas tecnologías juegan un papel crucial- que al del arte mismo. De alguna manera la recurrencia del arte sobre sí mismo, del género del libro de artista, cuando pretende ser un objeto de conocimiento, pero a la vez conservar su carácter único e intimista, ha sufrido un corte profundo. El aprendizaje de los museos, ya en nada se asemeja al aprendizaje en las cyber-revistas especializadas.

Desde esas pretendidas coordenadas se debe llegar a conectar al arte con el discurso tecnológico. Y, en este sentido, la pregunta a la que habría que encontrar respuesta es: ¿en qué medida las nuevas generaciones de artistas plásticos, formados en la presente década, están orientados directa o indirectamente, libre u obligadamente hacia el discurso tecnológico? Lógicamente debemos estar conscientes, que tanto los artistas vinculados a la multimedia, en virtud de que su problemática responde fundamentalmente a la estética de

décadas pasadas, como los “experimentalistas”, que representarían el espíritu investigador del arte -si esto es posible-, y que, por lo tanto, tendrían una problemática más universal, que rebasaría la actual coyuntura., no son necesariamente los herederos de los descubrimientos de la prehistoria de la cyber-media. Dentro del discurso plástico de los ochenta se pueden advertir una serie de fenómenos que perteneciendo a ámbitos distintos (ideológico, artístico y sociológico) componen el cuadro de puntos de referencia anteriormente mencionados. Estos son: la quiebra del discurso vanguardista, de eclecticismo artístico, la explosión del arte joven y, por último, el desbordamiento de la barrera de los iniciados o “conocedores de arte” como privativos espectadores de las artes plásticas. Nuevamente existe un público general que consume imágenes y objetos de arte.

Haciendo a un lado la polémica de si nos encontramos ante una posmodernidad de resistencia y otra conservadora, lo que parece cierto y probado es que en el desarrollo del arte moderno a partir de la Segunda Guerra Mundial, -otros precisan más y lo fijan en el pop-art-, asistimos a una paulatina quiebra del ideal vanguardista. Fenómeno éste que en tiempos actuales se hace plenamente evidente con la proliferación de actitudes artísticas distintas protagonizadas por el arte joven. Desde lo más *retro* evocador, al “neofuturismo” de algunas propuestas. Es un nuevo rompimiento (un rompimiento del rompimiento) que, en palabras del crítico noeconservador norteamericano Hilton Kramer, significa la ruptura del “*vínculo entre la cultura y la alta seriedad que había sido el principado fundamental del ethos moderno*”⁴. Y que para el francés Jean Francois Lyotard designa la condición postmoderna: “...*el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX*”, es decir, “*la incredulidad con respecto a los metarrelatos*”.⁵

A partir de aquí se abre el mencionado juego de pretendidas legitimaciones artísticas, pero que acaban todas en la eficacia visual y *snob* como legitimación más plausible. Y el éxito, colofón de esa eficacia, se muestra como contrapartida actual al vanguardismo moderno, sea éste utópico o revolucionario. Ahora bien, esa eficacia y ese éxito tan sólo son posibles dentro de la oferta de las nuevas tecnologías. La condición postmoderna abraza de igual forma e intensidad a las nuevas tecnologías como a las nuevas artes y más específicamente a los nuevos libros, los nuevos discos, las nuevas películas: un éxito discográfico o cinematográfico (ambos resumidos ya en la idea del *soundtrack*) ha de ser al mismo tiempo, un éxito periodístico, televisivo, novelístico, publicitario, filosófico, económico, indumentario, etc. El verdadero y sustancial contenido de esas mitologías ha de sufrir la prueba de todas las formas expresivas, de todas las técnicas y tecnologías por venir, de todos los distorsionantes que transforman y articulan el discurso cultural en el transcurso de la historia.

⁴ *La postmodernidad*. Vanos. Ed. Kairós. Madrid, 1985.

⁵ *La condición postmoderna*. Jean Francois Lyotard. Ed. Cátedra. Madrid, 1984.

En el estricto y selecto campo de la plástica en el que el libro es protagonista único se observa un claro eclecticismo. Multitud de tendencias y actitudes artísticas cohabitan sin otra justificación extrema que su visualidad y su potencial emblemático. El expresionismo, el kitsch, la abstracción, la pintura primitiva, las revisiones de los clásicos de la modernidad, todos luchan por obtener la imagen más potente, con mayor capacidad para imponerse y, al mismo tiempo, soportar el desgaste de la comunicación. De nuevo recurrimos, esta vez por causa de los hechos históricos más que artísticos, a la evocación de aquellos grandes relatos (expresionismo, abstracción, constructivismo, cubismo, etc.) que dieron vida a la leyenda arte moderno. Estamos, pues, ante un clarísimo reduccionismo de la obra artística no ya dentro de un género (el *minimal*, por ejemplo) sino como fuente inagotable de buen gusto. También desde esta perspectiva es relativamente fácil comprender que la oferta tecnológica, bien en una forma más rudimentaria y analógica como es el video, bien de la mano sofisticada de la imagen digital en "tiempo real", puede ser sostenible. Así, la asepsia de la imagen a la que nos lleva la situación actual del arte "limpio" y depurado de la galería hace predecir una fácil y rápida absorción de la imagen tecnológica.

En este punto parece conveniente plantear, aunque sea muy fugaz y ensimismadamente, los dos medios de la oferta tecnológica que constituyen las opciones más reales en la tecnologización del libro: el video y la imagen computarizada. El video que pasa de ser un objeto plenamente comercial a un elemento más en una video instalación es el medio que captura y perfila -hasta define, se podría decir- las imágenes de una acción, y, por último, es testimonio fiel de una obra de arte. El video arte y el video clip son las dos variables de ese conjunto de opciones en las que la discusión del género tendría algunos elementos de controversia. En cualquier caso, la incorporación del video a la plástica, cualquier que sea su fórmula, es un paso irreversible en el que la manipulación (no olvidemos que el collage es forma artística de este siglo) y las posibilidades de reproducción inmediata de imágenes son sus valores más seguros. Dependiendo de cada propuesta o proyecto, el video genera imágenes autónomas o, por el contrario, permanece en la reproducción.

En cuanto a la imagen digital y su incorporación al arte cabe plantear dos cuestiones como simple aproximación temática. El hecho de que la imagen digital produzca imágenes analógicas y, como afirma en su estudio Peter Weibel,⁶ conjugue "las posibilidades de la pintura (subjetividad, libertad, irrealidad) y de la fotografía (objetividad, mecánica, realidad)" replantea temas ya analizados por Walter Benjamín, respecto de la reproducción de la obra de arte, y por Roland Barthes⁷, respecto de las dificultades de la imagen analógica para producir arte carente de retórica. Ahora bien, propuestas como las de Peter Weibel de la "imagen liberada" que produce la computadora y la lucha con el "tiempo real" están sometidas a problemas técnicos que dejan a un lado las posibilidades reales para que por lo menos a corto plazo, se pueda incorporar definitivamente la imagen digital al arte sin que esto parezca novedoso o experimental.

⁶ Peter Weibel. Catálogo Ars Electrónica. Luz, 1985.

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Ed. Gustavo Gilj. Barcelona, 1982.

Ahora bien, el elemento que tiene más posibilidades de convertirse en un claro apoyo a la incorporación de las nuevas tecnologías a la cultura artística es precisamente el público. La progresión de la asistencia del público a los eventos artísticos parece mayor cada vez. Pero este fenómeno, que por efectos de otra política cultural podría quedar aislado y desaparecer, tiene en las nuevas tecnologías su lógico desarrollo. La postmodernidad ha diluido los grandes relatos, la complicidad cultural, la justificación ajena. En cambio, el aquí y el ahora, la potencialidad en sí misma del producto artístico son las bases de la eficacia. Con las nuevas tecnologías y con las viejas -las de hace algunos años-, incorporadas a la creación, es posible producir obras en las que no haya necesidad de discursos justificadores. En este punto, el público, no el público cómplice, sino el gran público será el espectador ideal del arte de las nuevas tecnologías.

3.1 Proyecto gráfico *Motorabilia fatal: Auto Show de lo tristemente célebre.*

3.1.1 Introducción: antecedentes de obra gráfica.

La impresión es un caso especial entre los medios. Es una actividad, podría decirse, bastante flexible y llena de recursos gracias a la gran variedad de materiales, técnicas y sub-técnicas derivadas que se pueden emplear. Esta variedad de procesos, técnicas y materiales es sustancialmente mayor a la de cualquier otro medio artístico. Esta flexibilidad permite tanto a profesionales como aficionados visualizar sus ideas de muchas formas diferentes. Lejos de ser un medio destinado únicamente a la reproducción de imágenes creadas en otros campos, las artes gráficas constituyen hoy en día una de las principales formas artísticas. En la impresión, está implícita la posibilidad de experimentación y expresión personal. Durante su proceso de realización, siempre surgen “accidentes” o descubrimientos casuales que no hacen más que ensanchar el campo de trabajo conforme pasa el tiempo. En la acción de imprimir, no es necesaria la búsqueda, siempre se encuentran cosas nuevas en el camino. La gráfica, particularmente el grabado como técnica, me permitió desde mis primeros momentos como estudiante, obtener resultados más o menos satisfactorios de la manera más sencilla, y reconocí en este proceso, una herramienta de expresión relacionada estrechamente tanto con mis ambiciones plásticas como con mi propia personalidad. Principalmente, la gráfica, además de sus cualidades evidentes, permiten una inmediata acción de reunir volúmenes, archivos, colecciones. La acción de impresión se comporta siempre progresiva, expansiva. Y todo a partir de un mismo principio fundamental. Por muy complicado que sea el proceso de cualquier impresión, siempre intervienen dos superficies: una que lleva la imagen, y otra sobre la cual ésta se imprime. Esta idea tan básica de disposición de imágenes a partir de dispositivos tan sencillos como variados, fue lo que atrapé mi atención en primer lugar. Ya desde la acción propia de la impresión se pueden advertir muchísimas implicaciones tanto materiales como conceptuales, incluso filosóficas. En la impresión se ejercen fuerzas físicas a favor de motivaciones y ambiciones diversas; la confrontación de dos cuerpos sólidos que dan lugar a una tercera cosa, casi impalpable, bidimensional, visible gracias a que en ella han actuado conjuntamente luz y penumbra. Las connotaciones de lo impreso pueden ir desde lo esotérico o religioso: los “milagros” por ejemplo, a menudo son manifestaciones de carácter gráfico, que involucran también dos superficies y una fuerza o “luz” divina que la ha cohesionado (en el caso del manto sagrado de Turín, la superficie que hace las veces de “placa madre” ha sido el cuerpo de Jesús, impreso sobre el lienzo por una “técnica” desconocida y de supuesto origen divino), a lo más mundano y cotidiano: documentos de identidad, declaraciones de guerra, panfletos subversivos, actas legales, boletines informativos, libros de artista etc. El mismo origen de la escritura se antoja tan primordial y fundamental, tan antiguo y mítico como si se tratara de algún regalo de dioses compadecidos por el obscurantismo en el que vivían los hombres. Desde entonces, las superficies que llevan consigo potenciales imágenes pueden ser de muy diversos materiales: arcilla, cera, madera, piedra, metal, tejidos varios, hojas de plantas etc. A veces se pueden combinar varios materiales para componer una sola imagen impresa. Las impresiones más sencillas, como las que hacen los niños o las que hicieron los hombres primitivos en las cavernas, se hacen mojando las manos en algún pigmento y aplicándolas sobre una superficie. La mano;

cuántas significaciones podrá tener este simple hecho de impresión primigenia. En el otro extremo, se encuentran los métodos más modernos de impresión, que ofrecen son el resultado de un desarrollo tecnológico que ofrece no solamente nuevas posibilidades técnicas, sino también nuevos mensajes implícitos en su utilización como medios esencialmente humanos, igualmente estimulantes de la imaginación. No obstante, la impresión conserva un carácter de amateurismo que seculariza sus posibilidades expresivas. La imagería popular ha sabido aprovechar los recursos gráficos desde siempre, tal vez porque desde sus orígenes, la actividad gráfica se ha manifestado como una de las esencias más humanamente democráticas. La acción de imprimir tiene dentro de sí, un gran peso conceptual y emotivo que no se puede evitar; mejor aún, que puede ser utilizado en favor de la creación de un discurso artístico de complejidad variable.

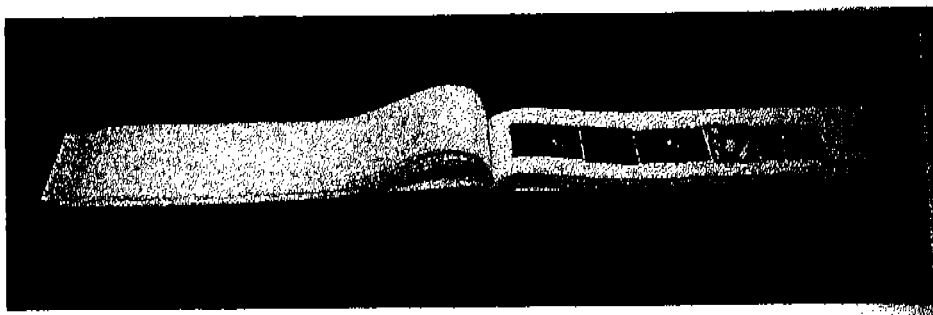
Tan lejos como puedo recordar, la idea de colección, estuvo presente en mucho de lo que siempre hice. La gráfica, en su capacidad de repetición, de cohesiones voluminosas, sugiere de por sí, pensar en el objeto final (tanto en el testimonio o reportaje, como en el catálogo o la bitácora) como susceptible a ser concebido como una reunión o un compendio. En la colección se encierra una pasión posesiva muy seductora. Las colecciones han sido, a lo largo de diferentes oleadas históricas en que se han puesto de moda, diseñadas especialmente para provocar admiración; una experiencia que el filósofo René Descartes sentía que era fundamental para la época: “...considero a la admiración como la primera de todas las pasiones, no tiene opuesto. Cuando el objeto no tiene nada que nos sorprende, lo consideramos falto de pasión...” Los coleccionistas siempre resultan ser científicos, artistas, incluso príncipes. La colección puede poseer mensajes, metalenguajes, alegorías y connotaciones diversas. Es la recuperación de la naturaleza llevada al borde de la creatividad, pero también es la certeza de que el hombre rivaliza con Dios en la invención de objetos extraordinarios. Parece ser, que estas oleadas de coleccionismo se revitalizan y se apagan periódicamente, como dando inicio y fin a nuevas eras y nuevos ciclos. Por ejemplo, a fines del siglo XVI, ya colonizado el nuevo mundo casi en su totalidad, una de estas eras de las maravillas llegaba a su fin, con el comercio y del intensificado tráfico de objetos a través del mundo. Estos objetos, perdieron su poder para causar admiración. La idea de que todo el mundo puede ser almacenado en una sola habitación, sólo ahora se está volviendo creíble de nuevo.

Con el recurso tecnológico-casero que representa una herramienta como la red global de información, se ha revolucionado un tráfico ya no de objetos sino de imágenes. Es un eficiente sistema totalmente indiscriminante, sorprendentemente abierto en ambos sentidos (*download, upload*), convenientemente irrestricto, y con una capacidad de almacenaje sin precedentes. Una de las virtudes (o crímenes según diferentes intereses) de la globalización es que ha provocado la paulatina renuncia a las entidades locales primero, nacionales después. Dentro de estos inicios de lo que podría llegar a ser, para bien o para mal, una “conciencia global”; los productos intelectuales, los patrimonios regionales, los recursos naturales, los estilos culinarios, se van de una manera u otra, unificando a tal grado que parece que llegará un momento en que ya nada sea de nadie y todo sea de todos, por lo menos en el mundo de las imágenes, donde es natural que este fenómeno ya se perciba. El recurso de la obtención de imágenes de *internet*, para posteriormente ordenarlas y con ellas componer

un espacio gráfico es algo con lo que he trabajado en algunas ocasiones, y es particularmente importante para este proyecto: *Motorabilia fatal*. Lo que podría llamarse mi “estación de trabajo”¹ utilizando un término de nuestra era, se compone además de la impresora digital, del tórculo tradicional de grabado y de algunos otros recursos menores de obtención de imágenes, manipulación y transferencia de las mismas: fotografía, fotocopia, dibujo, etc. El empleo de estos recursos hasta cierto punto “caseros” se relaciona con el hecho de que, por lo general, es de mi interés el trabajar una imagen gráfica multi-compuesta por una técnica mixta de orígenes más inmediatos, más prosaicos si se quiere. Esta imagen pretende alejarse de la gráfica “de taller”, donde la formación profesional exige registros, biseles, marcos. El *transfer* a partir de la fotocopia o la impresión de inyección de tinta, la recomposición con el dibujo, la combinación de la captura digital, la superposición directa de objetos entintados directamente sobre la placa, la fotografía instantánea, la calca directa de la pantalla congelada de televisión, el reciclaje de diarios y revistas, son elementos compositivos de gran parte de mi trabajo. Todas estas “técnicas marginales” de la estampa, y la necesidad de grabarlas sobre una placa de madera o metal. Esta contradicción permite la confrontación de aspectos y valores aparentemente opuestos, relacionados tanto a la imagen resultante como al proceso creativo: la tecnología y los medios artesanales, los super-canales de información y el panfleto rudimentario etc. Al respecto, el antecedente más inmediato dentro de mi obra es un proyecto realizado en el año 2000 llamado *Diario de estampitas*, en el cual, durante el periodo de exactamente un año, elaboré un pequeño grabado (una xilografía por día) de aproximadamente 15 x 20cm, logrando finalmente, una colección de 365 placas que fueron impresas en dos volúmenes-libros finales. Uno de ellos, contenía las impresiones de dichas placas conformando un libro de imágenes de lo más eclécticas, tan variadas en su tema como diferentes son los días entre sí. Los temas predominantes en estas estampas son bastante reconocibles y populares: la televisión, la tecnología, el fenómeno *ovni* etc. Todos bellamente grabados en una de las técnicas más primitivas, impresos en papel de algodón y correctamente encuadernados para su manipulación como libro-objeto. El otro volumen, presentado de igual manera, exhibe la impresión de todas y cada una de las placas, esta vez, por el reverso. Este ejercicio, además de resultar en un despliegue de imágenes orgánicas, monocromas y de un registro gráfico muy interesante, configura un compendio visualmente concluyente al hacer conciente para el espectador, la existencia de la “placa” como ente racional dentro del proceso creativo. Al mismo tiempo, y de manera personal, satisfizo ciertas necesidades de experimentación con respecto a la imagen gráfica espontánea, más cruda y directa. Era de especial importancia en este proyecto, involucrar el trabajo gráfico con la acción de ejercerlo desde el proceso de ejecución. Lograr un producto visual a partir de un conjunto de acciones y estrategias valiosas por ellas mismas desde un punto de vista conceptual. La fabricación y exposición conjunta de estos libros (que por cierto son de dimensiones considerables: 120cm x 33cm y 110cm x 60cm respectivamente) motivó la concepción de otros trabajos posteriores con relación tanto al libro como formato como a la experimentación como recurso.

¹ Del inglés *work station*. Nombre que recibe la conexión conjunta de diversos aparatos a una computadora, con el fin de desempeñar un trabajo en específico. N.del A.

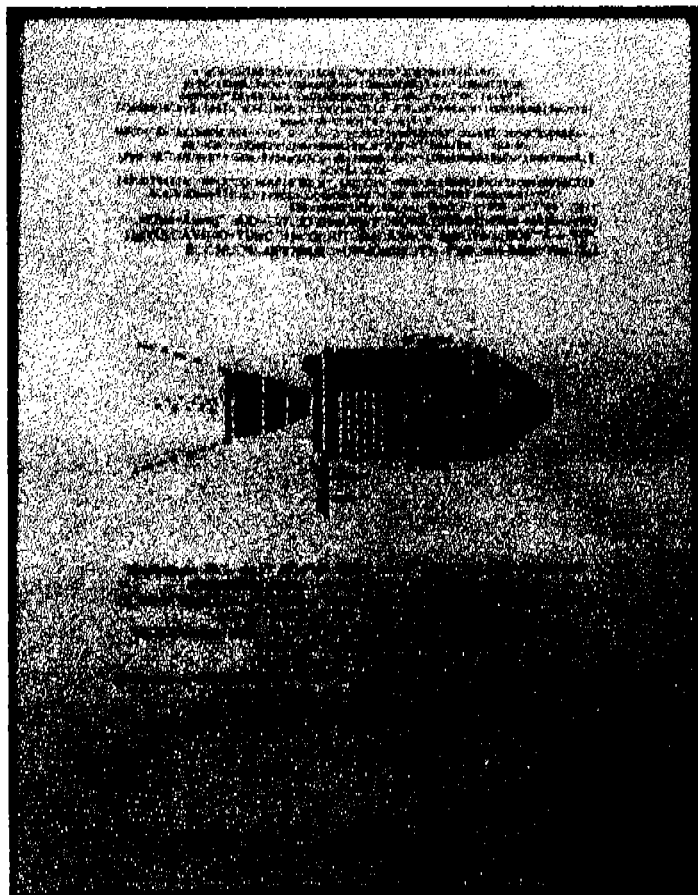
El hecho de contar con algunas herramientas de posibilidades gráficas como el tórculo, la computadora, la máquina de escribir, una cámara de juguete *nintendo*, la cámara fotográfica, el *scanner*, la fotocopidora etc. aparentemente sin relación posible entre sí, permite el intento de crear toda una colección de libros (algunos únicos, otros repetibles en algún tiraje) “de artista” si así se quiere llamarles, en un ámbito, casero, íntimo y secular.



41.- *Diario de estampitas (ediciones calibradas)*. Carlos Arturo Tejeda Díaz. Xilografía y papel de algodón. 2000-2001.

De hecho, toda persona, profesional o no, que cuente con algunas o con otras herramientas similares, podría darse a la tarea de imprimir cualquier cosa: páginas, volúmenes, libros, bibliotecas enteras. Es para mí importante que, al tener a la mano cualquiera de estos artefactos o recursos técnicos, pueda empleárseles en la manufactura de algo como un libro. Considerado como beneficio de algunos cuantos, y de la capacidad de mucho menos, el libro, junto con el disco, la película, el programa de t.v. etc. son medios de expresión que hasta hace poco se presumían al alcance sólo de los especialistas, los técnicos y los profesionales. Recientemente, una oleada de fresco *amateurismo* se ha dejado sentir dentro de estos y otros medios: desde el cine “independiente” y la libre radiodifusión, al video-aficionado y el *reality show*, de bajo presupuesto y grandes contenidos, las maneras de difusión visual se han expandido notablemente. Estos medios se han ido liberando y se han puesto al alcance de cada vez mas personas. En el caso de la radio, por ejemplo, los monopolios gubernamentales y privados se empeñan en defender hasta lo último la difusión de sus espacios, cuando la tecnología radial es lo bastante “primitiva” como para poder conseguir sus estructuras y componentes fácilmente, totalmente disponible a quien la requiriera. La millonaria industria del disco, por ejemplo, se está viendo seriamente amenazada por la piratería, que gracias a las facilidades que prestan los medios electrónicos en cuanto a su disponibilidad, operación y calidad, parece ir acabando poco a poco con esas maneras anquilosadas y decadentes de hacer dinero de estas compañías: “artistas-ídolo” que ganan demasiado, productos fonográficos que cuestan demasiado, expresiones musicales limitadas y condicionadas por un mercado etc. El fenómeno del *D.J.*, por ejemplo, es esencialmente “casero”; incluso artistas bastante famosos han editado discos de grandes ventas mundiales desde sus habitaciones, y todo gracias al reciclaje de recursos sonoros que en mayor o menor medida, ya existían, desvirtuándolos, reconstruyéndolos. El cine y la televisión independiente, promueven los mismos valores de secularización de los medios y se sirven de este fenómeno para mantener una credibilidad y autenticidad que parecían estar perdiendo. Ni hablar del caso de los libros. En toda esta maraña de rotación de valores y aspectos relativos a la creación, la verdadera revolución creativa descansa en la gente común, en la experiencia “real” desnuda y cruda sin el *glamour* ni la escenografía embellecedora. Es lógico pensar, que este es por lo menos, el principio del

fin de las maneras ciertamente limitadas como se han aprovechado los medios tradicionalmente.



42.- *Ascii Apendix*. Libro gráfico impreso digitalmente en hojas tamaño carta. 2001.

En esta gráfica *de buró*, a partir de la conjunción frankensteniana de organismos o dispositivos gráficos diversos, el libro recobra las mismas posibilidades creativas del *disc jockey*. A través de una composición de *cut-paste* (cortar-pegar), característica de nuestra era, lo gráfico se vale de una diversificación de sus fuentes. Esto en correspondencia a toda una tendencia de los materiales visuales contemporáneos, donde lo transitorio, lo inmediato, lo reciclado y lo repetitivo tienen especial importancia. En un libro posterior, *Ascii Apendix*, 2001, se ejemplifica la redundancia y la retroalimentación de los valores gráficos en su asimilación y archivo fragmentario e informático. A partir de más de 300 imágenes provenientes de *Diario de estampitas* y archivadas en una cyber-memoria, se conformó un grueso volumen de impresiones digitales (inyección de tinta) de dichas imágenes y de su “traducción” en código de computadora. Cada imagen fue impresa primero, de manera normal y después, a partir de su archivo, impresa por segunda vez, en la misma página, ahora en forma de texto; un texto ilegible e irreconocible para un ser humano, pero relacionado directamente con cada imagen puesto que la representa de manera codificada. De esta manera, de cada imagen hay dos posibles lecturas, una como figura reconocible y otra sólo legible —si acaso— por otra “inteligencia”, la de la máquina. La referencia a dichas imágenes es textual en ambos sentidos y actual porque se ejerce en “acto” a partir de la captura y

manipulación de esos archivos. El resultado es un volumen que conjunta de la manera más tradicional imagen y texto, pero con un lenguaje de acceso no convencional.

Posteriormente, los valores visuales experimentados en el segundo libro de *Diario de estampitas* son retomados en algunas piezas de creación más reciente. Desde finales de 2001, realicé varios experimentos combinando textos arbitrarios en código de computadora, impresiones directas de objetos o prendas de vestir entintadas, xilografía, mecanografía etc. En una colaboración colectiva, para un libro gráfico de nombre *El Volcán de Colima*, realizado en esa ciudad, hice algunas transferencias de impresiones directas en papel de prendas íntimas femeninas, sobre placas de cobre, para grabarlas al aguafuerte. Algún tiempo después, una serie en especial, *Diagnósticos*, (2001) marcó un camino para mi trabajo posterior y obtuvo alguna atención pública (concretamente la X bienal de Grabado Diego Rivera). Se trataba de una serie de impresiones, de formatos mayores al metro por lado, en los que se imprimieron a manera de monotipias, prendas de vestir directamente sobre el papel de algodón, y prensadas por el tórculo. El resultado gráfico de dichas acciones es bastante atractivo, si no exquisito. Absolutamente cualquier volumen, todo detalle de estos objetos, es registrado fielmente en la impresión. La imagen producida es de apariencia casi fotográfica, radiográfica mejor dicho, pues en ella son visibles incluso las partes internas de esas prendas. Pantalones de mezclilla, chamarras de cuero, camisas de tejidos gruesos quedaron indeleblemente estampadas sobre grandes piezas de papel, a los que después se añadieron algunos textos, por medio de un rotulador *Dymo* de cintas plásticas auto adheribles, con alusiones al lenguaje del archivo médico.



43.- *Vigencia*. Impresión directa de chamarra de cuero y rotulación Dymo. 120cm x 148 cm. 2001.

Con este mismo principio, surge la idea de otro proyecto, actualmente en proceso de realización, que consiste en hacer 3 volúmenes impresos que configuren una unidad visual compuesta por elementos gráficos diversos: monotipias a partir de la impresión directa de objetos, mecanografía y xilografía. Nuevamente, en formato libro. De estas "acciones editoriales" resultará una composición donde las palabras y otras grafías resultan dispuestas en la página de modo figurativo, buscando alguna visualización integral.

La propuesta se mueve entorno a una actividad gráfica que involucre aspectos más personales por medio de una stampa más espontánea, inmediata e irrepetible: a) La impresión directa de prendas de vestir y otros objetos como acciones-manifestaciones visuales de denuncia de un mundo individual. Estas imágenes se registran fiel y detalladamente sobre el papel con cualidades gráficas sorprendentes. b) El uso de la máquina

de escribir como recurso dirigido más a una experiencia visual no- verbal que a una narratividad literal (*office haiku*). c) El montaje de otros fragmentos gráficos que refuercen la técnica del ideograma (yuxtaposición de imágenes) integrando imagen, idea, ritmo, fonema etc., en un artefacto prácticamente poético y decididamente visual.



44.- *Sise puede*. Impresión directa de ropa interior de caballero, xilografía y mecanografía. 2002-7.

Se imprimirán en papel de algodón, un número indeterminado de páginas de un formato semejante a 30 x 60cm. Estas páginas o "secciones modulares" conformarán 3 volúmenes integrados a una estructura u objeto-legible final para su correcto uso y exposición. En ese aspecto, he querido dejar abiertas algunas opciones en relación tanto a su concepción y diseño como a su encuadernación y/o confección.

La necesidad de trabajar sobre la idea de esta gráfica más auténtica, cruda, vivencial, espontánea, etc., ha derivado en algunos otros intentos que tienden más y más a la síntesis de estos principios, simplificándose y depurándose en lo que a la imagen resultante respecta: la huella de mis zapatos sobre la placa de zinc para después atacarla con ácidos poco diluidos; el *tonner* de la copia fotostática como bloqueador, el *transfer* de las irregularidades del asfalto o de los rasgos orgánicos de ciertas superficies, etc. Por el momento, constituyen ejercicios experimentales en mi trabajo, pero de algún modo, irán configurando una manera personal de decir las cosas que quiero decir, a través de la impresión y las técnicas gráficas.

3.1.2 Motorabilia Fatal: Auto Show de lo tristemente célebre.

El objetivo central de esta tesis se enfoca precisamente, en la realización material de este proyecto. Se trata de un libro gráfico, compuesto por 17 placas de madera grabadas por ambos lados, que darán origen a un volumen impreso y encuadernado para su lectura y apreciación. Cada placa mide 64 cm de alto por 38 de ancho, y en ellas se grabarán conjuntamente ilustraciones y textos. Se imprimirá al menos un ejemplar en papel de algodón (edición de lujo) y algunos más, en papel más barato, y en un tiraje aún indefinido.



45.- *Motorabilia Fatal. Autoshow de lo tristemente célebre.* Portada. Boceto a grabar sobre la tabla.

Motorabilia Fatal: Auto Show de lo tristemente célebre es un compendio xilográfico, que ilustra 17 binomios (automóvil / personaje) que han perecido en situaciones trágicas, incluso desastrosas. Aún cuando en cada placa se grabarán los retratos de las personas involucradas, las ilustraciones representan de manera central y protagónica a los automóviles, puesto que se trata de un *Auto Show*; los textos comienzan a manera de fichas técnicas de cada máquina, situándolas históricamente y describiendo sus capacidades mecánicas, pero en algún momento se tornan narrativas de cada fatal acontecimiento

relacionado con el personaje célebre que murió abordo. Al momento de escribir sobre este proyecto, los eventos de este anecdotario son:

- 1.- **Dodge touring car**, el ruidoso auto en que fue emboscado y asesinado a tiros el caudillo Mexicano Pancho Villa, el 22 de julio de 1927, en Parral, Chihuahua.
- 2.- **Amilcar CGS**, hermoso convertible en el que la bailarina Isadora Duncan muere estrangulada al enredarse su larguísima bufanda con una de las ruedas traseras, el 14 de septiembre de 1927, en París.
- 3.- **Ford '32 V-8**, veloz auto en el que fueron acribillados los bandidos norteamericanos Bonnie & Clyde por agentes del FBI y pistoleros locales contratados, el 23 de mayo de 1934, en Arcadia, Louisiana.
- 4.- **Ferrari Sport 750**, auto experimental en el que se estrella el piloto italiano Alberto Ascari en un misterioso accidente fuera de competencia, el 26 de mayo de 1955, en Monza, Italia.
- 5.- **Porsche 550 Spyder**, poderoso deportivo en el que se accidenta en la carretera el actor norteamericano James Dean, acompañado por su mecánico, el 30 de septiembre de 1955, cerca de Paso Robles, California.
- 6.- **Oldsmobile Rocket**, auto en el que el pintor norteamericano Jackson Pollock se estrella contra un árbol junto con la amiga de su amante, el 11 de agosto 1956, en Long Island, New York.
- 7.- **Facel Vega**, auto en el que el escritor y premio Nobel Albert Camus choca junto con su editor, el 4 de enero de 1960, cerca de Villeblevin, Francia.
- 8.- **Lincoln X-100**, lujosa limousina abierta en la que John F. Kennedy muere asesinado de por lo menos dos tiros en la cabeza, durante un desfile en Dallas, Texas, el 22 de noviembre de 1963.
- 9.- **Buick Electra-1966**, amplio auto familiar en el que la vedette norteamericana Jane Mansfield, sus tres hijos y su perro, se estrellan aparatosamente en la carretera, el 29 de junio de 1967, cerca de Slidell, Louisiana.
- 10.- **Lotus 24 y Ferrari 512M**, autos de carrera en que mueren los pilotos mexicanos Ricardo y Pedro Rodríguez, el 1° de noviembre de 1962 y 11 de julio de 1971, en México y Alemania, respectivamente.
- 11.- **Porsche 928**, deportivo en el que se mata el boxeador mexicano Salvador Sánchez el 12 de agosto de 1982, en la carretera México-Querétaro.
- 12.- **Rover 3500**, eficiente auto inglés en el que la princesa -alguna vez actriz- Grace Kelly se desbarranca junto con su hija Estefanía, el 13 de septiembre de 1982, en Mónaco.
- 13.- **Williams FW 16**, potentísimo auto en el que el piloto brasileño Ayrton Senna se estrella en una peligrosa curva durante el Gran Premio de San Marino, el 1° de mayo de 1994, en el circuito de Imola.
- 14.- **Volkswagen Jetta '91**, automóvil en el que muere el mexicano Ricardo Aldape Guerra en un accidente de carretera, 4 meses después de haber sido liberado de una cárcel de Texas donde enfrentaba la pena de muerte. 1° de agosto 1997, cerca de Matehuala, San Luis Potosí.
- 15.- **Mercedes Benz S280**, finísimo auto en el que mueren, bajo circunstancias misteriosas, la princesa Diana de Gales y su novio, el millonario Dodi Alfahyed. 31 de agosto 1997, en París.

En todos los casos, se pueden observar circunstancias misteriosas, extrañas coincidencias, y datos anecdóticos interesantes que podrán ser leídos en cada texto.

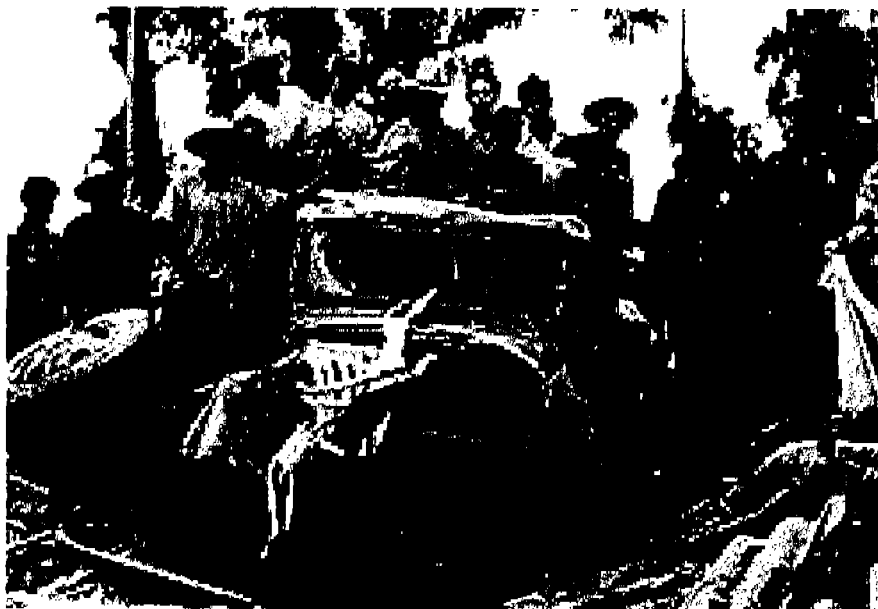


46.- *Motorabilia Fatal*. Página 1. *Pancho Villa y su Dodge Touring 1914*. Boceto.

Un precedente gráfico digno de mención, relacionado con la temática del desastre es el trabajo fotográfico del mexicano Enrique Metinides. En 1946, a la edad de 12 años, Enrique Metinides publicó su primera fotografía en *La Prensa*, el diario al que habría de dedicar más de medio siglo en su carrera de fotoperiodista. Como él mismo confesó en una entrevista para la revista *Luna Córnea*,² apenas su padre le regaló una cámara Brownie Junior, se dedicó a "retratar los coches chocados que iban a parar a la delegación y los que se estrellaban en la boya de San Cosme y Altamirano". Esa fijación por las tragedias hizo que, aun muy joven, quedara adscrito a la fuente de la Cruz Roja. Prácticamente montado en el estribo de las ambulancias de rescate, Metinides capturó con su lente una interminable sucesión de catástrofes que (como la ciudad misma) sólo se pueden medir en cifras

² Revista *Luna Córnea* # 9, 1996.

astronómicas: miles de cuerpos de atropellados y chocados, toneladas de fierros retorcidos de trenazos y camionazos, cientos de ahogados flotando en ríos y desagües, espectaculares incendios en gaseras, edificios y gasolineras, un sinnúmero de intoxicados, carbonizados, baleados, ahorcados y accidentados, para no hablar de docenas de suicidios, los exitosos, los frustrados y los arrepentidos. Todo ello procesado por un humor negro y un voyeurismo social seductoramente perversos. Por sobre todo, la lente de Metinides captó de modo insistente aspectos característicos de la vida en esta megalópolis: la relación directa entre negligencia, corrupción, miseria urbana y “muerte accidental”.



47.- Enrique Metinides. *Camión accidentado*. 1960.

Es de importancia señalar, que las placas son una parte importante de lo que se pretende sea el producto visual final. En mi trabajo xilográfico en general, las placas siempre son objetos de colección valiosos por sí mismos. Su capacidad de ser “imprimibles” es un *bonus*. Las placas podrían ser grabadas también por su lado posterior, cada una con un segmento diferente de una ilustración de dimensiones mayores. De manera que, cuando se dispongan una junto a otra, en un orden determinado, configuren una imagen xilográfica de gran formato, misma que sólo podrá apreciarse en su totalidad cuando las placas sean dispuestas esa manera. Recuerdo de mi infancia, la existencia de unas tarjetas coleccionables alusivas al grupo de rock *Kiss*. Cada una de estas tarjetas tenían al reverso, un pequeño fragmento de una gran fotografía del grupo, que sólo podía ser reconstruida si se lograba completar la colección. La imagen del anverso de las placas de la *Motorabilia* queda aún por definir, pero deberá desde luego, guardar congruencia visual con todo el proyecto. Siempre que hago grabado en madera, comienzo por dibujar a lápiz directamente sobre la superficie de la placa “en blanco”, a diferencia de otras maneras de iniciar la construcción de la imagen en xilografía. Las placas adoptan desde ese momento cierta plasticidad y atractivo tan sólo con estar dibujadas. Supongo que es otra manera de verlas. Las placas terminadas, una vez impresas y habiendo retirado sólo el excedente de tinta sin manchar “los blancos”, es decir, las incisiones en las que la tinta no penetra, existen ya de algún modo como pieza o posible objeto de contemplación. Al terminar las placas que han

de imprimir un libro, se convierten también en una especie de “respaldo” o archivo al que siempre se podrá recurrir cuando sea necesario. Las placas son una suerte de *floppy disc* primitivo.



48.- *Motorabilia Fatal*. Página 2. Isadora Duncan y su Amilcar CGS. Boceto.

La composición de las imágenes (ilustraciones y textos) que componen el libro *Motorabilia Fatal*, como toda compilación, tienen su origen en la muy contemporánea acción de cortar y pegar. Los textos son de mi autoría, aunque por supuesto, apoyados en datos históricos verídicos, comprobables fácilmente en biografías y datos oficiales tanto de la historia universal, como de la cultura del automovilismo. Las ilustraciones de autos y personajes famosos, han sido tomados de diferentes medios, la mayoría de la *internet*, que felizmente, posee inagotables recursos visuales en lo que a cultura *pop* se refiere. En este auto show xilográfico, el tema y las características visuales propias del grabado en madera, se integran perfectamente. Al proyectar este trabajo, era mi preocupación el explotar una

calidad que he encontrado en la xilografía y que es particularmente difícil de definir. El grabado en madera es especialmente "oscuro", no sólo por sus características tonales sino también en sus capacidades expresivas. Esto puede observarse en los grabados de Edvard Munch, por ejemplo, donde la plasticidad de la imagen que ofrece la madera, los altos contrastes, los cortes rectos y agresivos, las líneas crudas y azarosas de la veta, hacen especial redundancia en lo que ya la composición y el tema proponían. De la misma manera, y en este caso particular, la xilografía me permite hacer énfasis en un tema y un tratamiento que de principio no son de gran propuesta conceptualmente hablando, inocentes si se quiere, pero repletos de resquicios interesantes para quien disfruta de trivialidades que a veces resultan más profundas y reveladoras que los discursos más intelectuales. Esta calidad gráfica que poseen las placas de madera al ser grabadas, como ya lo he dicho, tienen mucho que ver con un lado oscuro y pecaminoso de la percepción humana; a través de ellas se puede sentir lo tóxico, lo grasiento, el aire de carretera y el hedor de los moteles baratos; la ropa impregnada de licor, el polvo del desierto, la soledad aminorada por el televisor en blanco y negro. La xilografía ha estado también, estrechamente relacionada con el mundo de lo popular; la bitácora, la crónica y la denuncia. El empleo del grabado en madera como técnica de impresión de un libro que trata asuntos de la cultura popular contemporánea, y que además ha utilizado en su proceso imágenes y datos provenientes de un medio como la red de información global, representa un encontronazo de ideas, acciones y conceptos que conforman un producto gráfico resultado de una era transcultural y vertiginosa. El formato libro constituye un fenómeno visual, gráfico y artístico en sí mismo, y tratar de definir el desarrollo del proceso creativo de el libro como expresión objetual autónoma, es sin duda, competencia de quienes han asumido la responsabilidad de ejercer una actividad esencialmente humana: hacer libros.



Conclusiones.

No importa lo que el futuro super-tecnológico le depara al libro, el fenómeno de la comunicación que gira entorno a ese manejable volumen de páginas progresivamente legibles aún sigue ofreciendo un horizonte que se antoja vasto a la investigación si no a la exploración práctica. De hecho, la cibernética se ha limitado a ofrecer libros-digitales en donde la idea de página no desaparece del todo. A la experiencia de haber creado libros alternos se suman también los medios cibernéticos. En todas las diversas fragmentaciones del estudio humano, el libro prevalece como instrumento esencial del progreso multidimensional de los pensamientos, y en algunos casos, también es la sustancia y medio de esos avances. El libro crea una situación ideal de diálogo. En su lectura no se nos puede escapar ninguna frase, ninguna idea pues se puede recurrir a la consulta de su contenido una y otra vez. El libro es conocimiento y es intercambio. El libro es una unidad aceptada y absorbida en la psique universal, integra textos, diseño, elaboración, difusión y desde luego, el maravilloso fenómeno de su lectura. Abarca todas las ópticas de las ambiciones humanas: política, filosofía, ciencia, arte, técnica, sociedad etc. Los libros también incitan los propósitos de la colección y del almacenaje, los poseemos, los deseamos, los atesoramos. Promueven la reflexión y son instrumentos iniciáticos por sí mismos: la cultura escrita es y siempre será innovación, renovación y enriquecimiento. Todo en un pequeño y portátil volumen.

El libro y más aún la llamada “defensa” de los libros (idea que se nos ha presentado recientemente), refiere pasiones y sentimientos desbordados. La experiencia de la vida entorno a los libros encierra en sí diferentes perspectivas y anécdotas felices y otras no tanto: el libro ha sido tarea, luz, castigo, gusto secreto, ornamento, sustancia, orgullo, valioso tesoro, arma justiciera, rincón nostálgico, etc. Pero, ¿en qué consiste una publicación *alternativa*? Una definición podría ser que este tipo de libros tienen, por principio, la conciencia de crear o decir algo por alguna vía diferente a las convencionales, con las cuales ese algo no podría ser expresado. La primera referencia acerca de lo que ya existe, y *lo que hace falta* es precisamente, el mercado. El mundo comercial, paradójicamente, marca las pautas de lo alternativo. Tal vez en aras de lograr lo artísticamente propositivo, lo novedoso, lo alterno; la capacidad de comercializarlo, de introducirlo en el sistema económico real, desaparece. El libro de artista es casi por definición si no único e irrepetible, limitado en su edición (porque no hay fondos suficientes o se han agotado, porque el mundo comercial simplemente no está interesado etc). Los trabajos alternativos como tales suelen ser interesantes, pero a menudo cuestionan de manera tan profunda, que resultan incomprensibles para la mayoría de la gente. Después de todo, la idea de *libro* es algo casi genéticamente asimilado, y no es tan fácil la presentación en un público que para empezar, no se ha formado un criterio visual amplio. El público, acostumbrado a formatos tradicionales, de cierta calidad y ciertas características físicas, no entenderá y mucho menos, consumirá las “extravagancias” de artistas que pretenden haber descubierto *el hilo negro* en torno a algo tan sagrado como el libro a través de sus estridentes creaciones marginales.

La producción de los libre-libros¹ es siempre expresión de una necesidad. Las opciones que contempla esa necesidad son las que definen lo alternativo o lo clásico de dichas publicaciones. La idea de lo artístico siempre lleva consigo la carga de notoriedad, solución, propuesta y novedad. La formalidad siempre será gris y aburrida. Lo alternativo solicita la búsqueda y el compromiso con las *otras* maneras. La capacidad de informar, difundir, propagar, denunciar, convencer, intelectualizar, teorizar etc., no necesariamente tienen que canalizarse a través de las vías formales ya conocidas. Los otros libros permiten una autonomía expresiva (lo cual es maravilloso, es similar a crear nuestros propios programas de TV, libre-películas con nuevas narrativas, manifiestos políticos caseros etc.) y caben dentro de ellos todo lo realizado por artistas visuales y todas sus variantes y formas de actuar; y los autores formados en cualquier otra disciplina (o no formados académicamente en absoluto) no visual, científicos, filósofos, amateurs y entusiastas manualistas que se acercan a la confección total, personal e intimista del libro como a un oasis de libre creación y libre expresión.

Los libros, los nuevos libros, los otros libros, los libre-libros o de cualquier otra forma que se quieran denominar, pueden ser objetuales-visuales (con un cuerpo físico, en mayor o menor medida reconocible como tal) o conceptuales-no manuales (libros impalpables, sin textos, incluso sin páginas), a este respecto, no podría existir un libro sobre cómo hacer libros o por lo menos sobre una sola manera de hacerlos. No hay nada escrito acerca de lo que un libro puede ser. En cuanto a las denominaciones o categorías (ya casi tradicionales) de estos *otros* libros, existe una convención moderna donde se propone una clasificación de estos objetos de acuerdo a sus características tanto formales como conceptuales:

“ Libro Ilustrado: *Es el resultado del trabajo del escritor en conjunto con el artista gráfico o el ilustrador, tiene a menudo un formato imponente y se presenta como un trabajo precioso-lujoso-impreso en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada y muy cuidadosa. Tiene un tiraje necesariamente limitado ya que tiene un alto costo de producción, y está destinado a un público que aunque es exigente, también es escaso...*”

“ Libro de Artista: *Al contrario del libro ilustrado, en este caso es el artista quien escribe los textos, que por otro lado, deberán guardar una estrecha relación con las imágenes mismas que pueden ser resultado de la utilización de un sinnúmero de medios. (gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etc).*”

“ Libro Objeto: *Son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo, el cual pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica. Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro.*”

“ Libro Híbrido: *Se llama así a aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores, es decir, que reúnen características de los libros de artista, ilustrado, y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente.*”

¹ Ediciones De y En Artes Visuales: *Lo Formal y lo Alternativo*, Graciela Kartofel y Manuel Marín. UNAM, 1992.

El hecho de que sintamos el deber de clasificar las diferentes vertientes de los libros alternativos es muy significativo, en relación a esa cultura de colección y/o exhibición tradicional que se tiene de los libros. En un sentido estricto, el libro de artista será de artista siempre y cuando sea un artista el que lo realiza. Si el autor de dicho ejercicio editorial no es un artista, lo será de alguna manera en grado inconsciente. El resultado –el libro- lo determinará finalmente. El artista-autor estará en todo caso, en control total del producto visual final, será responsable de la totalidad del proceso creativo y de impresión o desarrollo del mismo. El libro “de artista” podrá llevar o no un texto, podrá contener o no imágenes de algún tipo, controlará en lo posible, manera en que el objeto sea leído, manipulado y asimilado: el libro podrá ser concebido como parte integral de quien lo fabrica, una extensión de la imaginación de quien lo ha concebido en primer lugar. El libro-artista es una secuencia de espacio y tiempo. El libro puede estar vivo también. El libro ideal será aquel que aún después de ser creado, se desarrollara, creciera, se reprodujera sí mismo, aprendiera de sus errores, diera lo mejor y lo peor de sí en una identidad compleja. El libro es una ventana enorme y extensísima, repleta de posibilidades que resultan de la mezcla más o menos conciente de sus posibles elementos compositivos. Puede cuestionar o ni siquiera intentarlo en absoluto. Puede tratar de decir algo o prescindir formalmente de ello.

Es importante mencionar el trabajo que con respecto al libro de artista se viene llevando a cabo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, a través del “Seminario del Libro Alternativo”. Este espacio de investigación plástica ha permitido una producción interesante y muy diversa alrededor del libro, por parte de muchas generaciones de egresados de esta institución.

Lo tradicional en el libro, a parte de la conservación de su denominación verbal es su estructura. Retroalimentación y perdurabilidad, estructura y sustento exo-esquelético se toman como base de creación de una nueva historia entorno a los libros. El libro no es alternativo en la medida del abandono total de las formas dinosáuricas precedentes. Es una comparación, un careo conceptual, un entrecruzamiento de las fuentes formales y no formales que hacen la sustancia de un libro artístico. El camino del libro es hoy más que nunca, un camino abierto a la reflexión y a la sana rebeldía.

Índice de Ilustraciones.

- 1.- Códice Boturini. Museo Nacional de Antropología e Historia.
Fuente: <http://pages.prodigy.net/gbonline/awaztec.html>.
- 2.- Códice Borgia. Biblioteca Apostólica Vaticana.
Fuente: <http://pages.prodigy.net/gbonline/awaztec.html>.
- 3.- Códice Florentino. Biblioteca Medicea Laurenziana.
Fuente: www.umt.edu/history/NAHUATL/florent.txt.
- 4.- Biblia de "42 líneas", de Johannes Gutenberg. Museo Británico.
Fuente: *El libro ayer, hoy y mañana*. Salvat editores. Barcelona, 1973.
- 5.- *Dialéctica resolutio...* de Fray Alonso de la Veracruz. Universidad Nacional Autónoma de México. Fuente: *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*. UNAM.
- 6.- *La ebriedad de Sileno*. Peter Paul Rubens. Grabado realizado por Cristóbal Jegher.
Fuente: *El grabado en madera*. Paul Westheim. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- 7.- *El hombre viejo*. De la *Danza Macabra*. Hans Holbein, "el viejo". 1538.
Fuente: godecookery.com/macabre/holdod/holdod/html
- 8.- *El cortesano y discreto, político y moral, príncipe de los romances...* Facsímil de un romance impreso en México. Siglo XVIII. Fuente: *El romance español y el corrido mexicano*. Vicente T. Mendoza. UNAM. 1939.
- 9.- *Romance de la violenta muerte de José Estrada Tuñón...* Facsímil de un romance impreso en México a principios del siglo XVIII. Fuente: *El romance español y el corrido mexicano*. Vicente T. Mendoza. UNAM. 1939.
- 10.- *Relación de la vida y muerte de Sansón*. Imprenta de Luis Abadiano y Valdés. Ciudad de México, 1840. La ilustración fue grabada en madera.
Fuente: *El grabado como ilustración de la música popular*. Francisco Díaz De León. Seminario de Cultura Mexicana, 1963.
- 11.- *Legítimos versos de Lino Zamora*. Imprenta de A. Venegas Arroyo. Ciudad de México, 1911. Lo ilustra un grabado en madera anónimo.
Fuente: *El grabado como ilustración de la música popular*. Francisco Díaz De León. Seminario de Cultura Mexicana, 1963.
- 12.- *Señora su conejito ya no le gusta el zacate*. Imprenta de Venegas Arroyo. 1911. Lo ilustra un grabado de Manuel Manilla. Fuente: *El grabado como ilustración de la música popular*. Francisco Díaz De León. Seminario de Cultura Mexicana, 1963.

- 13.- Grabados en madera de José Guadalupe Posada, que sirvieron de ilustración en los corridos publicados por Venegas Arroyo. Fuente: *El romance español y el corrido mexicano*. Vicente T. Mendoza. UNAM. 1939.
- 14.- Portada del folleto publicado por la Universidad Nacional de México en 1927, que contiene el corrido de *Macario Romero*. Grabado anónimo. Fuente: *El romance español y el corrido mexicano*. Vicente T. Mendoza. UNAM.
- 15.- *Le tentazioni*. Libro de artista de Gianpaolo Berto. Técnica Mixta, 2000. Colección Maragnani. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma, Italia. 2001.
- 16.- *Grrrouaon!*. José Caño. Libro de artista. Xilografía/ fotografía. 2000. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma, Italia.
- 17.- Sin título. Jeff Dell. Libro de artista. Mixta. 2001. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma, Italia.
- 18.- *Cera una Volta*. Gianfranco Casselli. Libro de artista. Cera y elementos naturales. 2000. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.
- 19.- Libro ilustrado tradicional: Portada de *La nave de los Locos*. De Brandt. Basilea, Suiza. 1497. Fuente: *El grabado en la ilustración del libro*. Francisco Esteve Botey. Doce Calles. Madrid. 1996.
- 20.- Página del manuscrito original de Lewis Carroll, *Las aventuras de Alicia bajo tierra*, que, una vez modificado, años más tarde, dio origen a la conocida obra *Alicia en el país de las maravillas*. Fuente: *El libro ayer, hoy y mañana*. Salvat editores. 1973.
- 21.- Libro iluminado medieval. *Libro de Horas del Duque de Berry*. Manuscrito del s. XV. Musée Condé, Chantilly, Francia. Fuente: *Codices Illustres: The world's most Famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*. Ingo F. Walther, Norbert Wolf. TASCHEN. 2001.
- 22.- *Postare!*. Gianluca Cresciani. Libro de artista. Técnica mixta. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.
- 23.- *Sentiers battus*. Marie Didace Doyon. Libro de artista. Técnica mixta. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.
- 24.- *Autoritratto in 103 pagine*. Giancarlo Croce. Libro de artista. Técnica mixta. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.
- 25.- *En Manis propres*. Andrey Doux. Libro de artista. Aguafuerte. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.

- 26.- *Our voice at the brink of the new millenium*. Irene Woodburg. Libro de artista. Impresión digital y disco compacto. 2000. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.
- 27.- *Effeti Personali*. Lia Malfermoni. Libro de artista. Materiales plásticos y objetos diversos. 2001. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.
- 28.- *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. Octavio Paz. Libro-maleta diseñado por Vicente Rojo. Edición contemporánea mexicana de Editorial Era. Fuente: *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*. UNAM.
- 29.- *Habeas Corpus*. Nubs. Libro de artista. Objetos diversos. 2001. Fuente: 2ª rassegna internazionale di Libro d' artista. Torretta Valadier, Roma.
- 30.- *Sé que el país de la felicidad existe...y lo busco*. José Manuel Caño. Libro-caja, 11 xilografías y collagrafías. 1995. Fuente: *El Libro Xilográfico, Objeto de Arte*. Universidad Politécnica de Valencia. 1996.
- 31.- *La casa del sol de medianoche*. Lola Soto. Libro desplegable. 19 páginas. Xilografía. 1995. Fuente: *El Libro Xilográfico, Objeto de Arte*. Universidad Politécnica de Valencia. 1996.
- 32.- *El libro xilográfico*. Amparo B. Wieden. 1996. Fuente: *El Libro Xilográfico, Objeto de Arte*. Universidad Politécnica de Valencia. 1996.
- 33.- *A través de la ventana*. Carmina Iñigo. Libro de 24 páginas. Xilografía, collage y texto a mano. 1996. Fuente: *El Libro Xilográfico, Objeto de Arte*. Universidad Politécnica de Valencia. 1996.
- 34.- Ignacio Gómez de Liaño. *Fig. 94*. Tipografía. 1968. Fuente: www.prtc.net
- 35.- Álvaro de Sá. Sin título. Serigrafía. 1967. Fuente: www.blocosonline.com.br
- 36.- Dora Ricardo. *Historia de A.* Serigrafía. 1972. Fuente: www.prtc.net
- 37.- Fernando López Vera. 2º cartel concreto. Serigrafía. 1970. Fuente: www.prtc.net
- 38.- Esteban Valdéz. Sin título. 1969. Fuente: www.prtc.net
- 39.- Fernando Millán. *Texto I*. Offset. 1969. Fuente: www.mac.usp.br
- 40.- Paul de Vree. *Otra historia de O*. Serigrafía. 1968. Fuente: www.mac.usp.br
- 41.- *Diario de estampitas (ediciones calibradas)*. Carlos Arturo Tejeda Díaz. Xilografía y papel de algodón. 2000-2001.

- 42.- *Ascii Apendix*. Libro gráfico impreso digitalmente en hojas tamaño carta. 2001.
- 43.- *Vigencia*. Impresión directa de chamarra de cuero y rotulación Dymo.
120 cm x 148 cm. 2001.
- 44.- *Sisepuede*. Impresión directa de ropa interior de caballero, xilografía y mecanografía. 2002-?.
- 45.- *Motorabilia Fatal. Autoshow de lo tristemente célebre*. Portada. Boceto a grabar sobre la tabla.
- 46.- *Motorabilia Fatal. Página 1. Pancho Villa y su Dodge Touring 1914*. Boceto.
- 47.- Enrique Metinides. *Camión accidentado*. 1960.
- 48.- *Motorabilia Fatal. Página 2. Isadora Duncan y su Amilcar CGS*. Boceto.

Bibliografía:

- Bann, Stephen,
Concrete Poetry, an international anthology,
Magazine Editions,
New York
1967.

- Barthes, Roland.
Lo Obvio y lo Obtuso.
Paidós Comunicación.
379 págs.
Barcelona
1992.

- Barthes, Roland.
El Sistema de la Moda.
G. Gili.
289 págs.
Barcelona
1978.

- Baudrillard, Jean.
Crítica de la Economía Política del Signo.
Siglo Veintiuno Editores.
263 págs.
México
1999.

- Brown, Thomas Anthony.
La Academia de San Carlos de la Nueva España.
Sep Setentas.
México.
1976.

- Campos, Augusto,
Poetamentos,
Ed. Invencao,
Sao Paulo
1973.

- Carrillo A., Rafael.
Posada y el grabado Mexicano.
Panorama Editorial
220 págs.
México,
1980.

- Collingwood, R.G.
Los principios del arte.
Fondo de Cultura Económica.
313 págs.
México, 1993.

- Covantes, Hugo.
El grabado mexicano en el siglo XX.
INBA
255 págs.
México,
1982.

- Crespo, Angel y Gómez Védate, Pilar,
Situación de la Poesía Concreta,
Revista de Cultura Brasileña, #5,
Madrid
1963.

- Dahl, Svend.
Historia del Libro.
Alianza
279 págs.
México
1998.

- Dawson, John (coordinador),
Guía completa de grabado e impresión.
Blume Editorial,
Madrid
1996.

- Derridá, Jaques.
De la Gramatología.
Siglo XXI
377 págs.
Buenos Aires
1971.

- Díaz del Castillo, Bernal.
Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.
Porrúa.
México
1968.

- Duchamp, Marcel.
Escritos Duchamp du Signe.
G. Gili.
254 págs.
Buenos Aires
1978.

- Eco, Umberto,
La definición del arte.
Ediciones Destino,
Barcelona,
2001.

- Esteve Botey, Francisco.
El grabado en la ilustración del libro.
Doce Calles.
380 págs.
Madrid.
1996.

- Fenollosa, Ernest y Pound, Ezra.
Los caracteres de la escritura china como medio poético.
UAM
59 págs.
México
1980.

- Garnier, Pierre,
Spatialisme et poésie concrète,
Gallimard,
París.
1968.

- Gomringer, Eugen,
The Book of Hours and Constellations,
Something Else Press,
New York, 1968.

- Gruzinsky, Serge.
La Guerra de las Imágenes.
De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019).
Fondo de Cultura Económica.
223 págs.
México
2001.

- Hartan, Jhon.
The History of Illustrated Book: The western tradition.
Thames & Hudson.
560 págs.
Londres
1997.

- Ibargoyen, Saúl (compilador)
Poesía y Computadora
Editorial Praxis
México
2002.

- Kartofel, Graciela y Marín, Manuel.
Ediciones De y En Artes Visuales. Lo Formal y lo Alternativo
Colección Biblioteca del Editor.
UNAM
101 págs.
México
1992.

- López Chuhurra, Osvaldo,
Estética de los Elementos Plásticos.
Editorial Labor.

- Lyons, Joan (compiladora).
Artists Books: A critical Anthology and Sourcebook.
Visual Studies Workshop Press.
267 págs.
New York
1985.

- Mc Luhan, Marshall.
La comprensión de los medios como las extensiones del hombre.
Editorial Diana.
443 págs.
México
1993.

- Mc Murtrie, Douglas.
The Book. The story of printing and bookmaking.
Oxford University Press.
676 págs.
New York
1953

- Mendoza, Vicente T.
El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo.
UNAM
832 págs.
México
1939.

- Millares Carlo, Agustín.
Historia del libro y de las bibliotecas.
Fondo de Cultura Económica
379 págs.
México
1971.

- Perednik, Jorge Santiago,
Poesía Concreta: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros,
Centro Editor América Latina,
Buenos Aires,
1982.

- Rubert de Ventós, Xavier,
El Arte Ensimismado,
Ediciones Ariel
Barcelona
1963.

- Sánchez Vázquez, Adolfo,
La Pintura como Lenguaje,
Cuadernos de Filosofía,
Facultad de Filosofía y Letras.
UNAM
México
1976.

- Sten, María.
Los Códices de México. Historias extraordinarias.
Joaquín Mortiz.
133 págs.
México
2000

- Tusquets Blanca, Oscar.
Dios lo Ve.
Editorial Anagrama.
263 págs.
Barcelona
2000.

- Westheim, Paul.
El grabado en madera.
Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
298 págs.
México,
1954.

- Wilson, Adrian.
The Design of Books
Chronicle Books
162 págs.
San Francisco