



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

La
“ **DECONSTRUCCIÓN** de la
MEMORIA
COLECTIVA ”
a través de la realización de un
Libro transitable ”

.....
ACCIONES E INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO

Tesis que para obtener el grado de:
MAESTRO EN ARTES VISUALES
Presenta
LAV. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS

Director de Tesis
DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA

MÉXICO D.F. FEBRERO 2010



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.

CAPÍTULO



La **memoria**
SABE DE MI MÁS QUE YO;
y ella no pierde lo que
merece ser salvado

| | | |
|-------|--|----|
| 1.1 | La Deconstrucción y la Memoria | 13 |
| 1.1.1 | La Construcción de la Deconstrucción | 14 |
| 1.1.2 | Lo Efímero de la Memoria | 16 |
| 1.1.3 | Toda imagen del pasado no reconocida por el presente como algo que le incumbe, corre el riesgo de desaparecer irremediamente | 20 |
| 1.1.4 | Los hombres sin historia son la historia, grano a grano se forman largas playas | 26 |
| 1.1.5 | La Isla Desconocida | 28 |
| 1.1.6 | Juego y Fiesta como estrategia | 29 |
| 1.1.7 | Santiago Sierra o los otros me dan la plena existencia | 32 |

CAPÍTULO



Desarrollo de la Propuesta del

LIBRO ALTERNATIVO

| | | |
|-------|---|----|
| 3.1 | Propuesta Concreta | 73 |
| 3.2 | Bitácora | 73 |
| 3.2.1 | Scouting | 74 |
| 3.2.2 | Estrategias | 74 |
| 3.2.3 | Procesos | 75 |
| 3.3 | Acciones e Intervenciones | 86 |
| 3.3.1 | Propiedad Privada | 88 |
| 3.3.2 | meMORla | 90 |
| 3.3.3 | LO – FI y No apto para Diabéticos | 92 |
| 3.3.4 | En busca de la Isla Desconocida y Vestigio: El Bueno, El Bonito y El Barato | 94 |
| 3.3.5 | Ambulante Transoceánico | 96 |

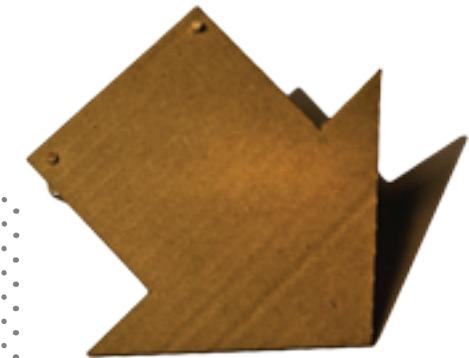
CAPÍTULO



EL LIBRO,
LA ALTERNATIVA Y
LO TRANSITABLE EN EL
espacio público

| | | |
|-------|---|----|
| 2.1 | El Arte Nuevo de la Página | 37 |
| 2.1.1 | Clasificación de los Libros Alternativos | 42 |
| 2.1.2 | Antecedentes del Libro Alternativo en el Extranjero y en México | 45 |
| 2.1.3 | El Libro Alternativo como una secuencia de espacio – tiempo | 57 |
| 2.1.4 | El Libro Transitable y La Alternativa Transitable del Libro | 60 |
| 2.2 | Arte Público o Arte Asistido | 60 |
| 2.2.1 | Arte Público, Espacio Público y otros Cuentos | 63 |
| 2.2.2 | Park Fiction | 66 |
| 2.2.3 | El Ángel Exterminador o el Muro Invisible | 68 |

| | |
|-------------------------------|-----|
| Conclusiones generales | 101 |
| Bibliografía Interactivo (CD) | 105 |



La **DECONSTRUCCIÓN** de la
MEMORIA
COLECTIVA
a través de la realización de un
Libro transitable

ACCIONES E INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación, deviene del seminario del “libro alternativo”, mediante el cual obtuve mi título de licenciatura y di seguimiento al mismo durante el desarrollo de los cuatro semestres de la maestría a través de la realización de un libro transitable, el cual, por sus características podemos ubicarlo dentro del campo del arte urbano (área a la que estuve incorporado), además de explorar en la construcción del libro, aspectos que se derivan de la intervención y la acción en el entorno público.

Para ello he desarrollado una serie de puntos, que pretendo sirvan como ejes para explicar la propuesta de investigación, en el sentido teórico y su consecuencia practica.

1. A lo largo de su vida Joseph Beuys pretendió acabar con la idea del arte como una practica aislada para configurar un concepto de “Arte Ampliado” entendiendo por esto, que la obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador, para activar la realidad y su pensamiento, abriendo con ello el horizonte de la creatividad más allá del ghetto del arte.
2. Lo que se propone entonces es implicar al cuerpo social en su conjunto y dar paso a través del arte a una teoría antropológica de la creatividad.
3. El proyecto propone la construcción de un libro transitable de manera colectiva, en un espacio público y a través de su proceso de construcción generar una memoria colectiva, que parte de las aportaciones individuales.
4. El libro transitable se desarrollará en un espacio público mediante una serie de intervenciones y acciones colectivas, donde el participante tendrá la posibilidad de colaborar en la transformación de la estructura de la obra y esto le permitirá entremeterse en las posibilidades de alteración de la obra, en este proceso se registrarán las posibilidades de modificación que tiene la misma. De tal suerte que la construcción o intervención de la obra genere una experiencia colectiva que parte de la creación.
5. El objetivo general esta centrado en analizar, experimentar y crear las estrategias que permitan desarrollar el tema de la memoria colectiva, a través de la realización de un libro transitable en el entorno urbano.
6. Para ello en el primer capítulo se desarrollaron los conceptos de memoria colectiva y el concepto de deconstrucción. El segundo capítulo contiene la investigación que refiere a los libros alternativos, haciendo énfasis en los libros transitables y su vinculación con el arte público. Como consecuencia el tercer capítulo será una bitácora que contendrá todas las implicaciones plásticas que conlleva la realización de la obra. De tal suerte que el resultado final es un trabajo de investigación teórica y su consecuencia plástica.

LA **memoria**
SABE MÁS DE MI QUE YO;
Y **ELLA** no pierde lo que
merece ser salvado



CAPÍTULO



1.1 LA DECONSTRUCCIÓN Y LA MEMORIA

Iniciemos pues esta nueva aventura y comencemos por definir dos conceptos, que ayudan a estructurar la primera parte de esta investigación. Abordemos entonces, a que nos referimos con deconstrucción y memoria colectiva.

a) La deconstrucción consiste en mostrar cómo se han ido construyendo conceptos a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas, mostrando que lo claro y evidente dista de serlo. La deconstrucción consiste en tomar una idea, una institución o un valor y comprender sus mecanismos quitando el cemento que la constituye.

Es por ello que el “deconstructivismo” de Derrida buscaba comprobar, desde todas las aristas semánticas, que es imposible establecer el sentido único de un texto. La tesis que reside en esa premisa es desafiante: ninguna idea o concepto se puede transferir en forma pura. Para pavor de las mentes más conservadoras, Derrida planteaba que había muchas interpretaciones legítimas. Gran parte del trabajo de Derrida se centró en el análisis del lenguaje, según la visión de este francés, la filosofía occidental se cimentó en una conjetura errónea: que el lenguaje tiene un significado inalterable.

b) Es posible definir memoria colectiva como una reconstrucción del pasado que vincula ciertos acontecimientos recordado con deseos, inclinaciones y temores del presente, es decir, con la ideología. El recuerdo colectivo se sostiene por medio de prácticas sociales, en donde podemos distinguir tres formas:

1. La memoria como proceso, pero no como objeto de pensamiento,
2. la conmemoración del pasado en sí mismo en lugar de la reconstrucción de un hecho pasado
3. y la memoria como proceso mediante el cual se reconstruyen hechos pasados.

La memoria se produce en el marco cotidiano del conversar, donde los hablantes se identifican con el pasado y lo reconstruyen a partir de la ideología, se podría decir que los hechos pasados se rememoran y conmemoran juntos.

La memoria colectiva está siempre construida sobre una necesidad del presente. Tiene que ver con el presente, por lo tanto, también con el futuro, nunca es memoria porque si, por el contrario, ciertos olvidos pueden tener una capacidad de amputar el futuro.

La memoria de la dictadura, por el efecto traumático que esta produjo, hace que cuando hablamos de memoria colectiva en Chile, automáticamente pensamos en la memoria de la dictadura. Sus conmemoraciones muestran claramente como la memoria colectiva responde a necesidades del presente y del futuro. En la medida que no hay una situación de justicia, en que hay una política de olvido, a veces es un grupo el que se tiene que convertir en el portavoz de la historia y de la memoria, con todo lo que ello implica. En este caso se da la paradoja de que el opuesto de olvido no sea memoria sino, justicia.



LA CONSTRUCCIÓN DE LA DECONSTRUCCIÓN

Para iniciar me propongo hacer la construcción del termino Deconstrucción y para ello es preciso hacer una serie de cuestionamientos, he aquí el primero:

¿Qué es la deconstrucción?

El término “deconstrucción” se refiere a una manera de analizar textos que socava los sistemas tradicionales - es decir, las estructuras - a los que Derrida¹ llama “metafísicos”.

¿Dónde se ubica la deconstrucción en los estudios de crítica literaria?

La deconstrucción forma parte de la crítica postestructuralista porque socava el logocentrismo de los estructuralistas. Hace una crítica del sistema estructuralista de analizar, que se centra en oposiciones binarias; el estructuralismo basado en estructuras y sistemas a los cuales la deconstrucción intenta derrotar.

¿Cuáles son las ideas principales de la deconstrucción?

Algunas de las palabras que es importante entender antes de digerir las ideas de la deconstrucción:

- **Metafísico**, Palabra usada por Derrida para describir sistemas que requieren una base fija, un “principio primero” sobre cual se puede construir una jerarquía de significados.
- **Suplemento**, palabra de importancia secundaria en la relación jerárquica de dos palabras. Por ejemplo: Hombre/ Mujer. Hombre es la presencia, y en la ausencia de hombre, hay mujer. Es decir, mujer es el hueco de lo que hombre no es. Derrida dice que el suplemento no es de importancia secundaria, porque puede socavar la relación jerárquica.
- **Logocentrismo**, Palabra inventada por Derrida para describir el sistema metafísico que acepta la escritura como secundaria, o suplementaria al habla. Derrida no esta de acuerdo con esto. Dice que la escritura, que se acepta en el logocentrismo como la imitación del habla puede expresar ideas más perfectamente que el habla, de esta manera socavando la relación jerárquica.
- **Aporía**, El hueco entre la coherencia filosófica y lingüística de un texto, y las contradicciones y paradojas subversivas que socavan tal coherencia. Esto lleva a que un texto no pueda ser “decidido”, de esa manera destruyendo el sistema o la estructura que lo define tradicionalmente.
- **Imposibilidad de decidir (undecidability)**, La inhabilidad de escoger entre significados contradictorios. Derrida cita la palabra “himen”, que representa el matrimonio y la unión sexual, y al mismo tiempo significa la membrana que impide esta unión. Derrida dice que no se puede aceptar uno de estos significados sin el otro.
- **Différance** - Palabra inventada por Derrida que se refiere a los dos significados simultáneos del verbo francés diferer. Este verbo corresponde al verbo español diferir: “dilatarse, retardar o suspender la ejecución de una cosa; distinguirse una cosa de otra o ser diferente y de distintas o contrarias cualidades”². Cualquier palabra que se busque en el diccionario se le puede aplicar *différance*. Definimos una palabra a través de lo que no es (como difiere/ es diferente de otras palabras) que ayuda a delimitar las posibilidades del significado. Ejemplo: Si digo que estoy pensando en un animal, hay muchas posibilidades, puede ser cualquier animal, pero inicialmente se descuentan las plantas, los minerales etc. Si luego digo que este animal tiene cuatro patas, ya eliminamos pájaros, peces etc. Y así seguimos hasta que, a través de un sistema de diferencias llegamos a limitar las posibilidades hasta averiguar el animal. Pero la posibilidad de significado se difiere (se suspende) ya que todas las palabras se definen a través de otras palabras, que también necesitan definición, etc. Quiero decir, sabemos qué animales, pero no porque tenga un significado sino porque hemos eliminado todos los significados diferidos que no es.

¹ Nota: Deconstrucción, es un término inventado por Jacques Derrida. Derrida nace en Argelia en 1952. Estudia en la École Normale Supérieure en París. Luego enseña en la Sorbonne, la École Normale Supérieure de París, Johns Hopkins, Yale y U.C. Irvine. En 1967 publica tres libros que introducen sus ideas sobre deconstrucción. Estos se titulan: *Speech and Phenomenal*, *Of Grammatology* y *Writing and Difference*.

² Diccionario de la lengua española Real Academia Española vigésima primera edición, 1992

Los sistemas jerárquicos basados en un “principio primero” (en el sentido que no se pueden reducir más) pueden ser derrotados porque lo que pensamos que es un principio primero es solamente el producto de un sistema de significación, no una verdad absoluta.

Por ejemplo: Se podría decir que blanco es un principio primero, porque creemos saber exactamente lo que es blanco, y parece ser irreducible. Pero en realidad, solo podemos definir blanco a través de lo que no es. Es blanco porque no es negro. Pensamos que blanco es una realidad absoluta porque el sistema en que vivimos le da valor a blanco, es decir, tiene su posición en la jerarquía simbólica de nuestra sociedad. Pero según los deconstruccionistas, la identidad de blanco depende totalmente de negro. No podemos definir blanco sin negro. La diferencia entre blanco y negro existe antes que la identidad de blanco, entonces, es la diferencia el principio primero, no la identidad.

Estos principios generalmente se definen a través de lo que excluyen, y entonces, caben bajo el nombre de oposiciones binarias. Por ejemplo:

| Principio primero | Suplemento |
|-------------------|-------------|
| Hombre | Mujer |
| Día | Noche |
| Realidad | Fantasia |
| Razón | Sentimiento |

Las palabras en la primera columna tienen mayor valor en nuestra sociedad, y por eso las definimos como verdad, mientras las palabras en la segunda columna son un suplemento, un elemento de importancia secundaria. La deconstrucción critica este tipo de jerarquía. Según los deconstruccionistas, esta manera rígida de definir lo que es aceptable y lo que no, es típica de las ideologías. No es algo que podamos evadir, pero hasta cierto punto podemos subvertir el proceso.

La crítica deconstructiva analiza la aporía³ para demostrar las maneras en que un texto se contradice, y de esa manera destruye el sistema lógico del texto. Por ejemplo:

La palabra “luz” tiene valor en nuestra jerarquía simbólica. Es una de esas palabras que los estructuralistas aceptarían como verdad irreducible, el elemento positivo de la pareja luz/oscuridad. En la lógica de un texto, “luz” se interpretaría como aclaración, epifanía, conocimiento etc. Y esta interpretación es aceptada por los estructuralistas como la única válida. Los deconstruccionistas analizarían los elementos paradójicos de la palabra para demostrar que esta aceptación se deriva de la aceptación de un sistema de valores no de una realidad absoluta. Una luz también puede cegar. Puede tener el efecto de dejar en la oscuridad. Al impedir la vista impide también el conocimiento.

Los deconstruccionistas dirían que no se puede olvidar este elemento de la palabra al analizar un texto. Que al aceptar solamente un sentido de la palabra estamos limitando la interpretación para justificar el sistema en que creemos.

Ahora bien, una vez analizado el concepto vayamos a su contexto. La desconstrucción como ya se mencionó, es la generalización por parte del filósofo postestructuralista Derridá, pero desprendida del método implícito en los análisis del pensador alemán Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía.

Los cuales consisten en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas (de ahí el nombre de deconstrucción), mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia en que lo verdadero en sí ha de darse son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

³ **Aporía o Aporima** (del griego *απορία*: dificultad para el paso), el concepto de aporía hace referencia a los razonamientos en los cuales surgen contradicciones o paradojas insolubles, en tales casos las aporías se presentan como dificultades lógicas casi siempre de índole especulativa.

El concepto de deconstrucción participa a la vez de la filosofía y de la literatura y ha estado muy en boga en especial en los Estados Unidos. Si es verdad que el término fue utilizado por Heidegger, es la obra de Derridá la que ha sistematizado su uso y teorizado su práctica.

El término deconstrucción es la traducción que propone Derridá del término alemán *Destruktion*, que Heidegger emplea en su libro *Ser y tiempo*. Derridá estima esta traducción como más pertinente que la traducción clásica de "destrucción" en la medida en que no se trata tanto, dentro de la deconstrucción de la metafísica, de la reducción a la nada, como de mostrar cómo ella se ha abatido.

En Heidegger la *destruccion* conduce al concepto de tiempo; ella debe velar por algunas etapas sucesivas la experiencia del tiempo que ha sido recubierta por la metafísica haciendo olvidar el sentido originario del ser como ser temporal.

Derridá traduce y recupera por cuenta propia la noción de deconstrucción; entiende que la significación de un texto dado (ensayo, novela, artículo de periódico) es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas, ya que no la referencia a las cosas que ellas representan; se trata de una diferencia activa. Para marcar el carácter activo de esta diferencia (en lugar del carácter pasivo de la diferencia relativa a un juicio contingente del sujeto). En otras palabras, las diferentes significaciones de un texto pueden ser descubiertas descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado.

La deconstrucción es un método vivamente criticado, principalmente en Francia, donde está asociada a la personalidad de Derridá. Su estilo, a menudo opaco, vuelve oscura la lectura de sus textos. Sin embargo, la deconstrucción ofrece una visión radicalmente nueva y de una gran fuerza sobre la filosofía del siglo XX.

La deconstrucción no debe ser considerada como una teoría de crítica literaria ni mucho menos como una filosofía. La deconstrucción es en realidad una estrategia, una nueva práctica de lectura, un archipiélago de actitudes ante el texto. Investiga las condiciones de posibilidad de los sistemas conceptuales de la filosofía pero no debe ser confundida con una búsqueda de las condiciones trascendentales de la posibilidad del conocimiento. La deconstrucción revisa y disuelve el canon en una negación absoluta de significado pero no propone un modelo orgánico alternativo.

En cuanto al sentido, a los ojos de la deconstrucción éste es interminablemente alegórico y por lo tanto carece de obviedad. Al lenguaje se le reconoce una gran complejidad y equívoca riqueza por lo que se aceptan dos tipos de lectura: la unívoca basada en el mensaje transparente y la deconstructiva, que remite a la plasticidad y corporeidad misma de los significantes. La deconstrucción niega la posibilidad de la denotación pura, de la referencialidad del texto. Ante la dictadura del canon plantea la democracia de la polisemia, estableciendo que el acto de lectura genera infinitas diseminaciones. Frente a un texto será imposible determinar una lectura como la buena. Las lecturas posibles serán así infinitas porque jamás lectura alguna alcanzará un único sentido.

Por último la deconstrucción se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto (significado trascendental, contexto, contenido, tema...) de manera que no puedan detener el libre juego de la escritura.

Con todo ello la deconstrucción va a plantear básicamente una disociación hiperanalítica del signo proponiendo una subversiva puesta en escena del signifiante afirmando que cualquier tipo de texto (literario o no) se presenta no solamente como un fenómeno de comunicación, sino también de significación. La deconstrucción realiza un planteamiento quíasmico, es decir, se mueve entre la negación-afirmación del símbolo. Se afirma la autonomía del signo respecto a los significados trascendentales y se niega que la escritura solo remita a sí misma.

1.1.2 LO EFÍMERO DE LA MEMORIA

Todos tenemos imágenes y recuerdos abstractos que son difíciles de encuadrar en recuerdos reales o vívidos; muchas veces entramos en un lugar y los objetos, la distribución del espacio, etc., nos produce la sensación de que ya hemos estado allí.

Pero hay siempre una serie de imágenes abstractas (en el tiempo y en el espacio), que difícilmente corresponden con los recuerdos vívidos.

La memoria individual existe, pero ella se enraiza dentro de los marcos de la simultaneidad y la contingencia. La rememoración personal se sitúa en un cruce de relaciones de solidaridades múltiples en las que estamos conectados. Nada se escapa a la trama sincrónica de la existencia social actual, y es de la combinación de estos diversos elementos que puede emerger lo que llamamos recuerdos, que uno traduce en lenguaje.

La conciencia no es jamás encerrada sobre ella misma, no es solitaria. Nosotros entramos en direcciones múltiples, como si los recuerdos se situaran en un punto de señal o de mira, que nos permite colocarnos en el medio de la variación continua de los marcos sociales y de la experiencia colectiva histórica. Eso tal vez explica por qué en los períodos de calma o de fijación momentánea de las estructuras sociales, los recuerdos colectivos son menos importantes que dentro de los períodos de tensión o de crisis.

El recuerdo se sitúa así como la frontera, como el límite en la intersección de varias corrientes del *pensamiento colectivo*, hasta el punto que nos resistimos a remover (traer) los recuerdos, los eventos que nos conciernen sólo a nosotros.

La obra de Halbwachs⁴ nos ayuda a situar los hechos personales de la memoria, la sucesión de eventos individuales, los que resultan de las relaciones que nosotros establecemos con los grupos en que nos movemos y las relaciones que se crean entre dichos grupos, formándose así una distinción, como en seguida veremos:

Memoria histórica: Supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado.

Memoria colectiva: Es la que recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo puede legar a un individuo o grupo de individuos.

Dentro de estas dos direcciones de la conciencia colectiva e individual se desarrollan las diversas formas de memoria:

Memoria individual: En tanto que ésta se opone (enfrenta) a la memoria colectiva, es una condición necesaria y suficiente para llamar al reconocimiento de los recuerdos. Nuestra memoria se ayuda de otras, pero no es suficiente que ellas nos aporten testimonios.

Por ello creemos que la memoria colectiva, la memoria individual y la memoria histórica, se construyen desde la experiencia. En este sentido nos apoyamos en la noción de experiencia, a partir de la tradición y la costumbre desarrollada por Thompson⁵.

En efecto, para este autor en los procesos de construcción de conciencia juega un papel muy significativo la noción de experiencia, en sus dos momentos fundamentales: la experiencia vivida y la experiencia percibida. La primera involucra aquellos conocimientos históricos sociales y culturales que los individuos, los grupos sociales o las clases ganan, aprehenden al vivir su vida, elementos que se constituyen en los nutrientes de sus reacciones mentales y emocionales frente a cualquier acontecimiento. De otra parte, la experiencia percibida comprende los elementos históricos, sociales y culturales que los hombres, los grupos, las clases, toman del discurso religioso, político, filosófico, de los medios, de los textos, de los distintos mensajes culturales; en una palabra, del conocimiento formalizado e históricamente producido y acumulado.

⁴ Halbwachs, *La mémoire Collective*, París, 1968.

⁵ Thompson, *Miseria de la teoría*, Barcelona, Crítica 1981, p. 16-22, Ver también del mismo autor: *-Customs in common*, Merlin, Londres, Press 1991. *-La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica, 1989. "Política de la teoría", en: *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984. *-Tradicón, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1980. En el mismo sentido se puede ver: Romero, L., "Los secretos populares urbanos como sujetos históricos" en Revista Proposiciones, No. 19, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1990.

La experiencia surge “espontáneamente”, en el interior del ser social, pero ella no brota sin pensamiento; nace porque los hombres son racionales, piensan y reflexionan sobre lo que les acontece a ellos y a su mundo; dentro del ser social se produce una serie de cambios que dan lugar a la experiencia transformada; ésta produce presiones sobre la conciencia social, generando nuevos y mejores cuestionamientos⁶.

Por otra parte, es bueno no dejar de lado los planteamientos de Dubet, quien al estudiar la experiencia social en acción nos dice que la noción más común de experiencia es ambigua y vaga, fundamentalmente porque evoca dos fenómenos contradictorios que de todas maneras vale la pena ligar.

En primer término, la experiencia es una manera de comprobar, de ser invadido por un estado emocional suficientemente fuerte, de tal manera que el actor no se pertenece verdaderamente, pudiendo entonces descubrir una subjetividad personal. De esta manera es que permanentemente se habla de experiencia estética, amorosa, religiosa, etc. Pero esta representación de lo “vivido” es también ambivalente: de una parte, aparece como total individual hasta el extremo de “inefable”, “misteriosa” e “irracional”, manifestación romántica del “ser” único y de su historia particular. De otro lado, la experiencia puede ser concebida como el recubrimiento de la conciencia individual por la sociedad, como este “trance” original de lo social del que hablaban Durkheim y Weber, en el que el individuo olvida su yo por fundirse en una emoción común, aquella del “gran ser” que no es más que la sociedad percibida como una emoción, o aquella del amor engendrado por la emoción carismática.

A esta representación emocional de la experiencia se yuxtapone un segundo sentido: la experiencia es una actividad cognitiva, es una manera de construir lo real y sobre todo de “verificarlo”, de “experimentarlo”. La experiencia construye los fenómenos a partir de las categorías del entendimiento y de la razón.

Evidentemente, para el sociólogo, estas categorías son ante todo sociales, son unas “formas” de construcción de la realidad. Desde este punto de vista la experiencia social deja de ser una “esponja”, una manera de incorporar el mundo a través de emociones y sensaciones, para tornarse en una manera de construirlo⁷.

Ahora bien, algunos investigadores, como Phippe Ariès⁸, plantean que la historia se compone de dos esferas, la esfera de lo visible y la esfera de lo invisible. En la primera, se tiene en cuenta la historia del Estado, de la política, del derecho, del mercado económico, de las relaciones sociales, de los discursos lógicos, de la escritura, de la ideología, de la cultura erudita, del dominio de la conciencia clara, mientras la segunda, ignorada hasta hace poco por los historiadores, se había constituido en un espacio de médicos y psicólogos. Esta hace relación al inconsciente colectivo, al espacio entre naturaleza y cultura, entre lo biológico y lo mental.

Nos sitúa, pues, en el complejo campo de lo escondido, de lo secreto en los recuerdos de la memoria, para referirse a ese espacio velado nublado y confuso, al que nos enfrentamos cuando tratamos de vivir un recuerdo. Es pues, la esfera de lo invisible, lo velado y lo escondido, lo oculto de nuestros recuerdos, lo que Michel Vovelle ha dado en denominar el *inconsciente colectivo*. Un sistema, a decir de Ariès, que reúne tres características:

- a) coherente por un período dado
- b) de representaciones comunes a toda una sociedad
- c) que no se expresa porque se percibe no consciente, y cuando se torna muy consciente los recuerdos son a toda hora considerados como de naturaleza inmutable, misteriosa y extraña que escapan a la influencia humana⁹.

⁶ Idem, p. 16.

⁷ Dubert, *Sociologie de L'expérience*, París, Seuil, 1994, p. 91 - 93.

⁸ Ariès, “Le secret” en: *Essais de Mémoire*, París, Éditions du Seuil, 1993.

⁹ Idem, p.35.

Nos remiten de nuevo a la utilización de la memoria individual y colectiva como fuente primaria para hacer historia, en cierto tipo de comunidades o en acontecimientos que presentan escasas fuentes documentales escritas. Registran los gestos y las actitudes de los personajes en mención, nos ponen en contacto con el acontecer cotidiano del ayer, de hombres y mujeres que vivieron la vida plena con sus virtudes y sus defectos, con sus sueños y frustraciones en su lucha cotidiana por la existencia; nos enfrentan otra vez a la discusión entre el papel que juegan los recuerdos individuales y colectivos en la construcción de la memoria histórica, recogidos a partir de los relatos, las narraciones y las experiencias del historiador, como constructor del documentos históricos. Pero no obstante su valor testimonial e histórico, es indudable su utilidad para el investigador social.

Es mucho más plena cuando se puede contrastar con otras versiones o cuando claramente se presentan como interpretaciones de situaciones vividas por hombres y mujeres que registraron en los recuerdos las versiones de la realidad que les tocó vivir.

Ya Walter Benjamin, en un magnífico ensayo que lleva por título “El Narrador” nos había dicho:

La experiencia que se trasmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. Por lo pronto, estos últimos conforman dos grupos múltiplemente compenetrados. Es así que la figura del narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que encarna a ambas; (cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo), reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, dírase que uno está encarnado por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario. De hecho, ambos estilos de vida han, en cierta medida, generado respectivas estirpes de narradores. Cada una de estas estirpes salvaguarda, hasta bien entrados los siglos, algunas de sus características distintivas (...) Pero, como ya se dijo, estas estirpes sólo constituyen tipos fundamentales. La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos tipos arcaicos. La Edad Media, muy particularmente, instauró una compenetración en la constitución corporativa artesanal. El maestro sedentario y los aprendices migrantes trabajan juntos en el mismo taller, y todo maestro había sido trabajador migrante antes de establecerse en su lugar de origen o lejos de allí. Para el campesino o marino convertido en maestro patriarcal de la narración, la corporación había servido de escuela superior. En ella se aunaba la noticia de la lejanía, tal como la refería el que mucho ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que prefiere confiarse al sedentario.¹⁰

El anterior análisis sobre la narración con sus dos categorías de narradores, es apenas uno de sus tantos aportes a tan compleja problemática que desarrollará mucho más en *Historias y relatos*¹¹. Aquí, Benjamin irrumpe como el padre de los fragmentos breves y narraciones cortas, tomadas de las historias narradas y contadas que aun cuando nos revelan mucho de la naturaleza mental de los hombres y mujeres, siguen manteniendo muchos de los elementos velados y escondidos que no logramos recomponer al hacer memoria de nuestros recuerdos individuales y colectivos.

Es indudable que la historia oral se enmarca dentro de una versión de la historia popular, que pretende acercar los límites de la historia a la vida de las personas en los términos de Samuel¹²; es una historia que ha subordinado lo político a lo cultural y a lo social; que se ha desarrollado básicamente al margen de las instituciones de enseñanza y que ha tomado a la comunidad y a su oralidad como base para sus investigaciones y reivindicaciones; que enfatiza en el pueblo, en la cultura y en la vida cotidiana.

Tradicionalmente la historia le ha dado mucho más peso a las fuentes escritas, desconociendo la potencialidad que las fuentes orales encierran; es indudable que éstas son una rica veta para la investigación histórica hasta el

¹⁰ Benjamin, W, “Le Narrateur”, en: *Mythe et Violence*, Tl, París, Éditions Denoël, 1971.

¹¹ Benjamin, W, *Historia y Relatos*, Barcelona, Península, 1991.

¹² Samuel, *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984

punto de que hay sociedades, grupos étnicos y comunidades que por variadas razones sólo cuentan con este recurso como único mecanismo para transmitir sus conocimientos, tradiciones y saberes, por lo que éstas se erigen en única fuente posible para reconstruir su pasado o para estudiar aspectos de su vida social, económica, política y cultural.

Como lo han mostrado Raymond Williams y Nestor García Canclini¹³ las llamadas culturas populares, las historias orales y las narraciones también están “impregnadas” de las contaminaciones ideológicas y no son tan puras como algunos creen. De igual manera Jerry White, ha dicho que uno de los peligros de las fuentes orales, es que en cierta medida encierran una visión romántica del pasado y del presente. Hay en muchos de los trabajos que recurren a este tipo de fuentes, un exagerado y acrílico culto al pueblo como respuesta a las visiones heroicas y elitistas de las historias patrias.

“El manoseo de los relatos y las narraciones lo vemos en muchas versiones periodísticas y libros de entrevistas, que descontextualizan los hechos y fabrican y falsifican las expresiones originales de los narradores. La investigación y el trabajo con las comunidades no es patrimonio de nadie, pero no deja de sorprender que una serie de personajes (escritores, periodistas y cuenteros), anden ahora, sin ningún inventario crítico, sobrevalorando la “voz” del pueblo, contra las fuentes escritas, contra el academicismo y las llamadas historias de élite. Esa paupérrima forma de llamar la atención va en sentido contrario a las intenciones que implica la elaboración de un trabajo serio”¹⁴.

11.3 TODA IMAGEN DEL PASADO NO RECONOCIDA POR EL PRESENTE COMO ALGO QUE LE INCUMBE, CORRE EL RIESGO DE DESAPARECER IRREMEDIABLEMENTE

MEMORIA COLECTIVA, NICOLÁS SUESCÚN

| | |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| Es una música | es una música |
| una presencia | un color |
| son los recuerdos | un matiz de ese color |
| que uno tras otro | apagado |
| se amontonan | enfermizo |
| son los muertos que vuelven | decadente |
| son paisajes y casas | es el pasado que te ahoga cada noche |
| habitaciones en penumbra | que a veces te tapa el sol |
| llanuras bajo la luna | que va creciendo con los días |
| lagunas entre montañas | tu caudal de mentiras |
| y muchos hombres mujeres y niños | una presencia |
| que van entre una y otra | una música |
| devotos del agua y las alturas | un color desteñido |
| es una multitud | una puerta que cruje |
| son los muertos de cada uno | una ventana que se cierra |
| en paseos en el campo | un susurro en la oscuridad |
| o caminando por las calles | en una casa que ya no existe. |

¹³ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, 1989.

¹⁴ Betancourt, Echeverry, Darío, *Memoria Individual, Memoria Colectiva Y Memoria Histórica. Lo Secreto Y Lo Escondido En La Narración Y El Recuerdo*, Departamento de Ciencias Sociales Universidad Pedagógica Nacional, 2001.

APUNTES SOBRE LA MEMORIA INDIVIDUAL Y LA MEMORIA COLECTIVA

El trabajo de la memoria nos coloca continuamente en la polaridad entre el olvido y el recuerdo. La memoria es imprescindible para sostener nuestra identidad personal. Existe una relación de interioridad entre memoria individual e identidad personal. Pero también, para poder vivir, es necesario el olvido.

Borges en su cuento “Funes el Memorioso”¹⁵ nos muestra esta última situación. Curiosamente, es a partir de un traumatismo en el que pierde la posibilidad de caminar, que Funes desarrolla un sentido de la percepción y de la memoria absolutos. Así está permanentemente invadido por los recuerdos y la fijación de éstos, es tan importante que prácticamente no puede pensar. Para Ireneo Funes, un minuto es infinito pues en un momento se encierra la esencia misma del tiempo, Funes es tal vez un mnemonista o tal vez un Savant.¹⁶ El proceso de la memoria se ha convertido en su vista antes estaba ciego dice, Ireneo sabe como pasarse las horas muertas sin encender la vela, pues su memoria prodigiosa le ha permitido acceder a un mundo desconocido para el resto de los mortales. Ireneo Funes ha inventado un sistema de numeración particular: *En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez; en lugar de siete mil catorce, El Ferrocarril; otros números eran Luis Melián Lafinur, Olimar, azufre, los bastos, la ballena, el gas, la caldera, Napoleón, Agustín de Vedía. En lugar de quinientos, decía nueve. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas...*

Pero la creación fantaseada de Borges se vuelve realidad clínica en el caso presentado por Luria “The mind of a mnemonist” (La mente de un mnemonista)¹⁷. Este mnemonista, a quien Luria presenta como S., tenía una increíble capacidad de recordar, a través de la puesta en imágenes, pero esta acumulación era a expensas de pérdidas en los significados, particularmente de las categorías abstractas. El personaje de Borges, Ireneo Funes es capaz de recitar de memoria complicados textos en latín, pero no necesariamente puede comprenderlos, como el dice, “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”.

A la fecha se sigue discutiendo cómo funcionaba el cerebro del Mnemonista de Luria, al parecer el también poseía un sistema especial de numeración, como si contara con las palabras o con colores o con sonidos, pero no con números en el sentido estricto de la palabra, actualmente se cree que su asombrosa capacidad de cálculo y su memoria prodigiosa eran el resultado de un fenómeno llamado sinestesia (del griego syn + esthesia) . La sinestesia es un “defecto” neurológico en el cual una persona tiene en alguna forma “ligados” todos los sentidos, por ejemplo: un sabor, le trae a la mente una imagen o un sonido es un color y es gracias a esta interrelación de los sentidos que los sinestésicos poseen una memoria prodigiosa, pues ellos pueden ver patrones, pistas, colores invisibles para los demás. Tal vez Funes era un sinestésico y por eso podía recordar con lujo de detalle todos los detalles de los detalles.

En este sentido se han hecho muchos argumentos cinematográficos y se han escrito sobre la base de amnesias totales o parciales, que hacen que no se pueda sostener mínimamente la identidad personal. Pero nuevamente Luria nos presenta al soldado Zazetsky, herido en la II Guerra Mundial, que ha perdido capacidades preceptuales y de memoria. Zazetsky tenía que escribir todos los días sus pensamientos y experiencias para poder reconstruir su Yo perdido. Uno y otro caso serían ubicables en ambos extremos de la polaridad a la cual nos referimos. Freud, en su ensayo “El block maravilloso”, se ocupa también de esta necesidad funcional de que no todo lo percibido permanezca en el campo de la conciencia.

¹⁵ Nota: Antes de su accidente Funes ya era un prodigio capaz de llevar la cuenta del tiempo de manera exacta si utilizar jamás un reloj, poseedor de una especie de logaritmo misterioso que le permitía navegar en la secuencia de los días y de los años. Funes, podía mencionar el día correspondiente a cualquier fecha en un rango de miles de años.

¹⁶ Nota: Se conoce como Savant a aquellas personas con alguna enfermedad neurológica discapacitante tal como autismo o esquizofrenia, pero que por otro lado poseen habilidades artísticas o matemáticas que sobrepasan las de el ciudadano promedio.

¹⁷ A.R Luria fue un famoso neurólogo Ruso cuyo caso más famoso fue el de hombre cuya memoria prodigiosa le permitía hacer cálculos imposibles para el común de la gente, pero era incapaz de hacer cálculos aritméticos simples.

El problema particular que nos interesa es el de esta relación de polaridad entre la ausencia de memoria y el exceso de memoria, es decir el exceso en el recordar. El olvido, por lo tanto, también es imprescindible. Es imposible, entonces, vivir sin memoria, pero también es imposible vivir recordando absolutamente todo.

Nos encontramos en estos casos ante el trabajo de la memoria individual, "que es la función específica del psiquismo que registra, retiene y permite reproducir hechos e informaciones del pasado. Corresponde a la singularidad de la historia de cada persona. Es estudiada desde la neurofisiología, la psicología, el psicoanálisis y la clínica. Hay también una memoria colectiva, concepto discutido, imbricado con el de memoria histórica. Freud habla también de una memoria de la especie, herencia arcaica de la humanidad".¹⁸

MEMORIA INDIVIDUAL

En la memoria individual habría que distinguir, según Freud, entre el tiempo histórico y el tiempo del psiquismo. Por tiempo histórico nos referimos en este caso a la sucesión cronológica de acontecimientos que se van dando a lo largo de la vida de cualquier persona. En cambio, el tiempo del psiquismo es un tiempo sin tiempo, es decir, que no habría coincidencia absoluta entre uno y otro, y es así como podemos tener una vivencia de presente en determinados momentos, correspondiendo en realidad a situaciones del pasado y viceversa. Uno y otro tiempo en los seres humanos están imbricados, a pesar de que no existe una correspondencia exacta entre uno y otro. Es decir, entre uno y otro hay compatibilidades y hay también incompatibilidades y contradicciones.

La memoria individual se va conformando a partir de una estratificación en el aparato psíquico de huellas mnémicas.¹⁹ Cada acontecimiento se registra con determinada característica de afecto, con determinada representación, y éstos van quedando como huellas mnémicas estratificadas sobre las cuales se efectúa el trabajo de la represión. Desde esta concepción, la represión sustrae aquellos recuerdos vinculados a una carga de afecto angustiante, intolerable para el sujeto. Para Wilfred Bion la memoria siempre es equívoca como registro de los hechos, por la distorsión de las fuerzas inconscientes.

El fenómeno del apres-coup también forma parte de la concepción freudiana. Es un fenómeno por el cual resignificamos, damos un sentido determinado a un acontecimiento del pasado en función de un acontecimiento del presente. (En esto están basados aspectos de la concepción de la seducción como trauma psíquico fundante de la neurosis, ya que ésta supone que ciertas situaciones vividas en la infancia con los progenitores pueden en la adolescencia adquirir una significación diferente que aquella con la cual fue registrada y vivida en un primer momento). También hay recuerdos encubridores, recuerdos que no se corresponden exactamente con la realidad de los hechos, que tienen como función tapar otros recuerdos muy angustiantes para el sujeto. Es así, entonces, como en el plano de la memoria individual existe la represión, un mecanismo por el cual son sacados de la posibilidad de conciencia aquellos recuerdos que el sujeto prefiere evitar. En el mecanismo del olvido no hay, por lo tanto, solamente una cuestión funcional: no podríamos estar viviendo en el presente incorporando nuevas cosas si estuviéramos todo el tiempo dedicados a recordar el pasado, sino que también habría una cierta intencionalidad del trabajo de la represión y de la censura como para borrar aquellas situaciones que fueron traumáticas o aquellos recuerdos angustiosos. Esto se puede producir también en la forma de lapsus cuando de pronto no recordamos un número de teléfono, el nombre de una persona o un lugar, y no lo estamos recordando por algún significado concreto que ese recuerdo tendría en un momento para nosotros.

¹⁸ Lucila Edelman, Libro Paisajes del dolor, senderos de esperanza. Salud mental y derechos humanos en el Cono Sur, EATIP, Argentina, 2002, p. 215-223

¹⁹ NOTA: Huella mnémica, expresa un conjunto de imágenes, sonidos, etc. asociados a palabras, frases con una semántica propia y también finalmente con una conexión a un circuito emocional determinado. Esto determina la cualidad afectiva del recuerdo. Estas huellas mnémicas se asocian a otras mediante imágenes, sonidos, etc. o palabras o semánticas comunes. De este modo, las huellas mnémicas se interrelacionan entre sí formando estructuras de consulta al momento de establecer una actividad. Este mecanismo asociativo de huellas mnémicas es fácil de evidenciar cuando una persona ve o escucha o percibe algo y eso le permite evocar otras situaciones. Ha ocurrido que un estímulo externo ha despertado una asociación de imágenes o palabras de huellas mnémicas anteriores.

R. Kaës distingue a nivel individual varias memorias. Memoria de las fantasías, memoria de lo que nunca ha sido (lo que llamábamos el recuerdo encubridor), memoria de la verdad y de lo que ha sido, memoria del cuerpo.

Piera Aulagnier plantea la cuestión de ciertos registros de las primeras etapas de la vida, registros que se dan a nivel de lo corporal. Estos tienen alguna expresión en el lenguaje popular, como por ejemplo "un frío hasta los huesos". Está indicando algo vivido corporalmente, preverbal, que no ha podido ser representado en palabras porque existió antes de que tuviéramos acceso al lenguaje y a la palabra, y ni siquiera a la representación de cosa, no ya a la representación de palabra. Ante ciertas situaciones de extremo desamparo o de extrema angustia que producen regresión, se recurre a algunas de estas expresiones referidas a lo corporal para tratar de definir algo que no podemos semantizar de otra manera.

La memoria del cuerpo no sólo tiene que ver con un registro en lo corporal muy primario. Sostenemos que esta memoria, en otro nivel, también tiene que ver con lo traumático. Ya sea por la regresión que el impacto traumático puede producir o por la acción sobre el cuerpo, en personas que han sido torturadas puede haber marcas corporales, como por ejemplo una anestesia en cierta parte del cuerpo, que no encuentran explicación neurológica, que son un registro a nivel de lo corporal de un área que fue traumatizada y queda incapaz de sentir. Esta sería una memoria del cuerpo. No se corresponde ni con una queja de tipo hipocondríaco, ni con un síntoma histérico. No hay acceso desde una terapia verbal, pero sí hay acceso desde una terapia corporal que abra un camino desde la vivencia corporal a la representación.

Aunque metafórico, cuando la Asociación de ex Detenidos Desaparecidos²⁰ elaboró un afiche con el lema de "Llevamos en el cuerpo todas las memorias", aludía sin duda a este tipo de memoria. También hay un tipo particular de memoria de lo traumático que se expresa a través de repetición o de áreas de vacío que no pueden ser llenadas con palabras.

EL PAPEL DE LO INTERSUBJETIVO EN LA MEMORIA

Hay ciertos acontecimientos que producen efectivamente amnesia, por ejemplo un trauma importante. Lo que produce amnesia puede ser tanto el traumatismo de cráneo, es decir estrictamente una perturbación orgánica, neurológica, como un factor psicológico, emocional, o una confluencia de ambos. En estos casos, la persona necesita reconstruir ese vacío que ha quedado en su vida a partir del relato de otro, de un recuerdo que hace a la subjetividad del otro, de cómo el otro ha vivido o está viviendo esa situación. Podemos pensar, entonces, que en estos casos la reconstrucción se hace sobre la base de un vínculo intersubjetivo en el cual es el otro el que actúa como una especie de pantalla para la reconstrucción de la memoria.

La función del otro actuando como pantalla es, por otra parte, la función del terapeuta ante la situación traumática, (o ante ciertas situaciones que fueron sacadas de la memoria). Aquella situación traumática que adquiere una intensidad tal, que no puede ser completamente rodeada de significados.

René Kaës señala este papel de lo intersubjetivo en el sostenimiento de la memoria, de la presencia de recuerdos delegados en la memoria de otro, como un proceso constante, habitual, y no sólo vinculado a los agujeros que lo traumático puede dejar en la memoria.

MEMORIA DE LA ESPECIE

En la hipótesis freudiana, el núcleo del inconsciente estaría constituido no por capacidades heredadas, sino incluso por contenidos heredados a los que denomina memoria de la especie. Pensamos que lo que se puede heredar son sólo cier-

²⁰ Asociación formada por sobrevivientes de diferentes campos de concentración que funcionaron durante la dictadura militar en Argentina, 24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983. El 24 de marzo de 1976 ocurrió lo que muchos esperaban: Isabel Perón fue detenida y trasladada a Neuquén. La Junta de Comandantes asumió el poder y designó como presidente de facto a Jorge Rafael Videla. Dispuso que la Armada, el Ejército y la Fuerza Aérea compendrían el futuro gobierno con igual participación. Comenzó el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional"

tas capacidades, ciertos mecanismos que nos permiten desarrollar nuestro aparato psíquico en la medida en que éste se va construyendo en el vínculo intersubjetivo, pero no podemos heredar contenidos psíquicos concretos de la especie. Es a través de la cultura que estos contenidos se transmiten continuamente. Contenidos, prohibiciones, represiones, etc., son producciones culturales, históricas, y no con un inconsciente colectivo transmitido a través de la herencia.

LA MEMORIA COLECTIVA

La definición del año 1925 de M. Halbwachs, quien señala que “la memoria colectiva es la memoria de los miembros de un grupo que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y del marco de referencias presentes. Esta memoria colectiva asegura la identidad, la naturaleza y el valor de un grupo. Y además es normativa porque es como una lección a transmitir sobre los comportamientos prescritos del grupo”, es un punto de partida para la comprensión de esta problemática. Implica la idea de algo colectivamente creado y compartido. Es de destacar que tratándose de una memoria alrededor de algún hecho existente, de algún acontecimiento vivido efectivamente, compartido por ese grupo, está construida a partir del marco de referencia presente.

La memoria colectiva está siempre construida sobre una necesidad del presente. Tiene que ver con el presente y, por lo tanto, también con el futuro, nunca es memoria porque sí. Por el contrario, ciertos olvidos pueden tener una capacidad de amputar el futuro.

La memoria colectiva asegura, entonces, la identidad de ese grupo y junto con la identidad la valoración, ya que habitualmente no existe ninguna representación del sí mismo de una persona, ni del sí mismo de un grupo o de una comunidad que no esté unida a una escala de valores. Tendemos a ubicar automáticamente todo rasgo, social o personal, dentro de algún tipo de valoración.

Por otra parte, la memoria es normativa, implica un discurso sobre qué se puede hacer y qué no se puede hacer o qué conviene hacer.

René Kaës sostiene que el pacto denegativo, es decir, aquello que en su concepción un conjunto, un grupo, un colectivo, debe dejar afuera, negándolo, como condición de su existencia como tal, como conjunto, al participar de la función represora es generador de olvido y de memoria. Pero, en la medida en que se establece sobre un denegación, contribuye principalmente a borrar las huellas. Es decir, este pacto establece como premisa olvidar todo aquello que al emerger pudiera poner en peligro la existencia del vínculo entre sus componentes. Explica así algunos fenómenos por los cuales colectivamente se trata de borrar o no procesar situaciones que pueden ser vergonzosas o dolorosas para una comunidad.

René Kaës destaca también los aspectos valorativos que están en juego en la memoria colectiva. Sostiene que su papel responde a la necesidad de mantener la continuidad narcisística del vínculo entre sus miembros, por lo que incluye el concepto de contrato narcisista de Piera Aulagnier.

Existe evidentemente una relación entre memoria colectiva y representación social. Es decir, un grupo o una comunidad que ha vivido un hecho determinado no sólo lo recuerda, sino que lo recuerda a través de una o de un conjunto de representaciones sociales.

Desde la concepción de la psicología social norteamericana, la memoria colectiva se mide a través de encuestas. Ante ciertos acontecimientos que inciden en una comunidad, algunos con potencialidad traumática, se toma una muestra muy amplia de personas, del orden de miles, y se les pregunta cuántas veces en el día han pensado y/o hablado sobre ese hecho. Meses después les vuelven a preguntar a esas mismas personas cuántas veces ese día hablaron y/o pensaron sobre ese mismo hecho. Luego, sobre esa base estadística construyen hipótesis, por ejemplo, en relación con la intrusividad psíquica del trauma, cuánto se tiene presente y qué necesidad hay de hablarlo y compartirlo con otros. Esta es la base sobre la que estudian la memoria colectiva.

La idea es que en el procesamiento de un hecho colectivo interviene de una manera muy importante el tipo de política que se haga desde el poder. Por esto se considera adecuado hablar de políticas de memoria y políticas de olvido.

Entendemos representación social como el producto y proceso de una elaboración psicológica y social de la realidad. Por lo tanto, se apoya en lo ideológico - social, no se procesa en forma neutra, sino de acuerdo a determinadas orientaciones, a determinadas políticas que implementa el poder.

Por esto, no se trata de desechar la categoría de memoria colectiva, tomándola como si fuera una especie de extensión incorrecta de la psicología individual.

Tampoco de hacer una analogía absoluta entre los fenómenos de la memoria colectiva y los fenómenos de la memoria individual, y aplicar a la memoria colectiva las categorías de represión, escisión, olvido consciente, repetición traumática.

No negamos fenómenos colectivos que puedan tender a la negación, al desplazamiento, pero es necesario comprender sus mecanismos específicos y analizarlos siempre teniendo en cuenta qué tipo de políticas se implementan desde el poder para el procesamiento colectivo de una situación concreta.

Fernando Reati, citando a Peter Burke, hace un recorrido etimológico que muestra la misma raíz para los términos amnesia y amnistía. Se pasa entonces de la amnesia como fenómeno individual e involuntario al acto voluntario oficial de olvido político. Olvido y perdón son, por lo tanto, no solamente actos privados, íntimos, sino elementos utilizados como herramientas políticas, constituyendo muchas veces estrategias desde el poder para garantizar el encubrimiento y la impunidad en sus actos. Nos resulta muy cercano el nítido ejemplo de la política de olvido sobre las elecciones pasadas. Los gobiernos del PRI y del PAN también implementaron políticas de olvido en cuanto a la represión política del 68, las que fracasaron totalmente a partir del incesante movimiento social por los derechos humanos.

Por otra parte, reconociendo que memoria individual y memoria colectiva tienen sus propias leyes de procesamiento, y también que siempre una parte de nuestros recuerdos están delegados en la memoria de los otros, tenemos que pensar que una y otra se sostienen recíprocamente. La memoria colectiva se sostiene en las producciones culturales, en los relatos, en los monumentos. A veces, los monumentos son también un acto de clausura más que de rememoración, como si el pasado quedara encerrado, congelado en el monumento. La práctica social de las conmemoraciones ofrece, en cambio, una posibilidad de recreación.

La memoria colectiva puede mantener en latencia, en depósito, ciertos recuerdos que no están en la memoria individual. Mantiene disponibles materiales que pueden ser usados para la formación de recuerdos individuales. Es bastante frecuente escuchar la expresión culpabilizante “este pueblo no tiene memoria”, “la sociedad no quiere recordar, prefiere no saber”. Se hace así una generalización engañosa, que omite tanto la heterogeneidad de la sociedad dividida en clases sociales y sectores de clases, cada uno con sus propios intereses y características, como también los factores que están en juego en cada momento.

Es frecuente que para ciertas situaciones traumáticas haga falta un espacio de una generación, 20 años o a veces más, para que se empiece a hablar acerca de este fenómeno individual y públicamente.

La memoria colectiva tiene también el papel de poder restituir, en cuanto a la relación con la memoria individual, lo que cada uno haya podido rechazar o desear. Es decir, entre la memoria individual y la memoria colectiva hay evidentemente ligazones permanentes.

Desde ese punto de vista, la memoria colectiva puede transformarse en experiencia subjetiva siempre y cuando haya alguna articulación entre la representación social y la fantasía más individual.

Por otra parte, un papel adicional de la memoria colectiva en cuanto a la memoria individual es la relación con aquello que el sujeto no ha vivido directamente, pero que por identificación le es transmitido por otras gene-

raciones y que pasa a tomar sentido para cada sujeto en cuanto a su inscripción en la cadena intergeneracional. Pero esto requiere alguna razón interna del propio sujeto para que lo transmitido por la memoria colectiva tenga realmente algún sentido para él.

Cabe mencionar que la memoria colectiva también puede transmitir idealizaciones alienantes que operan como modelos identificatorios. Hay, por lo tanto, una parte de la memoria que funciona en grupo, que es colectiva, pero que cumple funciones muy importantes para cada sujeto individual, ya sea por identificación, por restitución de lo que el sujeto ha rechazado, o también manteniendo disponible ciertas significaciones en un relato colectivo del cual el sujeto puede apropiarse de ciertos aspectos.

La memoria individual está, entonces, modelada por las representaciones públicas y oficiales del pasado. Todo recuerdo personal forma parte de un sistema de producción social de la memoria que determina los mecanismos de selección, interpretación y distorsión de lo recordado.

La memoria colectiva de las dictaduras, por el efecto traumático tan importante que ésta produjo, hace que cuando hablamos de memoria colectiva en Chile o Argentina, automáticamente pensamos en la memoria de la dictadura. Sus conmemoraciones muestran claramente cómo la memoria colectiva responde a necesidades del presente y del futuro.

En la medida en que no hay una situación de justicia, en que hay una política de olvido, a veces es un grupo el que se tiene que convertir en el portavoz de la historia y de la memoria, con todo lo que esto implica, a veces, de conflicto con las particularidades del procesamiento singular de la situación traumática. En estos casos se da la paradoja de que el opuesto de olvido no sea memoria sino justicia.

MEMORIA HISTÓRICA

Se considera que para que se pueda hablar de memoria histórica los sujetos que participaron directamente en una situación determinada, ya no están. Sus mecanismos son inseparables de los de la memoria colectiva, aunque juegan un papel mayor tanto los mitos, las leyendas, como la transmisión escrita de la historia o de sus interpretaciones. La memoria articula la historia de los pueblos. Es, por lo tanto, gestora de identidad colectiva.

A pesar de que se logró borrar de la historia oficial y de nuestro conocimiento el genocidio indígena, por ejemplo, no se pudo impedir su reaparición como memoria colectiva en la conmemoración de los 500 años de la conquista de América.

En México, con el movimiento zapatista, aparece claramente que hay una memoria histórica del pueblo, de la conquista y la opresión, y también de su resistencia y de sus levantamientos contra esta opresión. Esta memoria incluye mitos previos a la conquista, mitos sobre el origen, tales como el de los hombres de maíz, que dice que los hombres nacen a partir de una mazorca de maíz. Mito, por otra parte, ligado al presente, ya que ésta sigue siendo una cultura del maíz. Pero aparece otro elemento en la memoria histórica más reciente, que adquiere forma de leyenda: Zapata no murió, está vivo. Esto formulado no como metáfora referida a sus ideales, sino como una creencia que le otorga vida real. La memoria colectiva es así un proceso permanente y un componente esencial de cualquier nueva identidad que tramite su construcción.

1.1.4 LOS HOMBRES SIN HISTORIA SON LA HISTORIA, GRANO A GRANO SE FORMAN LARGAS PLAYAS

...La memoria guardará lo que valga la pena. La memoria sabe de mí más que yo; y ella no pierde lo que merece ser salvado..

—Eduardo Galeano en su obra *Días y noches de amor y de guerra*.

Para hablar de la memoria es necesario hablar del olvido o de lo efímero y su relación implícita. Lo efímero o el olvido pertenecen a la parte de la memoria que no requiere ser salvada porque no necesita ocupar más tiempo en el instante en el que está presente, de lo contrario la memoria lo guardaría, es decir, lo efímero es hasta que la memoria lo permite.

*Toda imagen del pasado no reconocida por el presente como algo que le incumbe,
corre el riesgo de desaparecer irremediamente.²¹*

Ésta frase hace referencia a los hechos históricos que sucedieron en 1968, específicamente en Tlatelolco el 2 de Octubre en México. Y éste hecho tiene que ver con la memoria colectiva del país, pero el riesgo de olvido o de lo efímero está asociado más hacia la vivencia, que al paso del tiempo, es decir, que quienes vivieron ese momento generaron una memoria colectiva partiendo de la experiencia vivida y quienes no estuvieron en ese acontecimiento serán más propensos al olvido o la indiferencia. Ejemplos en éste sentido existen muchos, que hacen referencia a tragedias, guerras, etc.

Pero la constricción de la memoria colectiva no solo parte de hechos de éste tipo, sino que pueden ser aplicados a todos los aspectos que ocupan nuestra vida, como la creación colectiva. De tal suerte que este proyecto de investigación intenta generar el sentido de lo grupal a partir de la intervención individual, partiendo de la premisa de que la participación individual en la creación de una obra de todos.

Y como consecuencia la construcción de un proyecto participativo genera una memoria compartida en quienes colaboran en su realización.

los hombres sin historia son la historia, grano a grano se forman largas playas.²²

Y ¿si recordáramos u olvidáramos todo, qué pasaría? ¿Cuándo olvidamos y cuándo recordamos? Si la memoria colectiva se pierde, la sociedad estaría condenada a repetir sus errores y con ello su historia. Si recordáramos todo tendríamos que cargar con todas las emociones que generamos en el transcurso de nuestra vida al mismo tiempo, sería como estar viviendo en un mismo tiempo todas las experiencias que hemos acumulado durante el transcurso de nuestras vidas, no importando si fueron agradables o no; pensando que la intención con las que se vivieron permanecerían en la memoria intactas.

Vivimos en un mundo impredecible y cambiante que nos obliga a retener información para aprender y a demás evolucionar con ayuda de la memoria y esta guarda la información de lo que somos, de todo lo que hemos vivido, lo recordemos o no. ¿Sin memoria no seríamos? ¿somos el recuerdo de nosotros mismos y de nuestro entorno?

La memoria humana es la facultad que permite al ser humano retener experiencias pasadas y la que permitirá experiencias futuras mientras las necesite. La misma se divide en una serie de sistemas, cada uno con diferentes funciones, como por ejemplo, almacenar información por unos pocos segundos o para toda la vida, información conceptual o eventos de la vida cotidiana, etc. Y sirve para organizar nuestro conocimiento sobre el mundo para formar un modelo funcional que pueda ser utilizado para interpretar y predecir los eventos futuros basándonos en el aprendizaje.

Otra virtud de la memoria es la de desechar o salvar información que requiera, si no recordamos algo es porque a la memoria no le sirve. Cada día añadimos nuevos recuerdos a la historia de nuestra vida y al mismo tiempo que esto ocurre la memoria almacena información nueva, esto nos hace ser quienes somos ahora y el "ahora" tiene que ver con el tiempo ya transcurrido y el instante en que se transcurre, es decir, el pasado y el presente.

²¹ Nota: Marcelino Perelló en una plática sobre los 25 años del 68.

²² Nota: Fragmento de la canción "Sin hijo, ni árbol, ni libro" de Silvio Rodríguez.

El recordar difiere de la memoria, no solamente en el aspecto del tiempo, sino también porque, mientras que muchos animales participan de la memoria, se puede decir que ninguno de los animales conocidos, excepto el hombre puede recordar.

Los humanos recordamos porque tenemos conciencia del tiempo, del antes, ahora y después. Para Henri Bergson la memoria viene del pasado al presente y no del presente al pasado, porque venimos del pasado pero somos del presente, sin presente no hay pasado, pero ahora mismo somos el pasado de un futuro presente y lo que vivimos hoy quizá lo recordemos después.

¿Por qué no recordamos todo si se supone que todo lo que vivimos nos ayuda a ser quienes somos?

A demás hay que tomar en cuenta que para la memoria intervienen los sentidos y las sensaciones ya que son primordiales para entenderla, la memoria sensorial es la que adquirimos desde que nacemos y pregunta Bergson, en su libro *La materia y memoria ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*: ¿Qué somos nosotros, qué es nuestro carácter, sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales? Sin duda no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos...”

Un ejemplo sería lo que tiene que ver con sensaciones tan simples como identificar un olor y después relacionarlo con nuestra memoria la cual lo traduce en una serie de acontecimientos que guarda en sí y que detona en otras sensaciones de acontecimiento vividos tal vez desde la infancia, Walter Benjamín escribió al respecto:

El olor es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria. Difícilmente se asocia con representaciones visuales; entre las impresiones sensoriales sólo se emparejaría con el mismo olor. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, tal vez sea así porque adormece la conciencia del paso del tiempo.

1.1.5 LA ISLA DESCONOCIDA

¿Cuáles son, pues, los roles necesarios para conservar completos nuestros recuerdos y las condiciones en que ellos reposan y son evocados?

No es suficiente que se participe de una reunión con otras personas, para que más tarde, cuando alguien evoque delante de uno esas viejas acciones, de repente se transformen en recuerdo.

Es verdad que tales imágenes que nos son impuestas por nuestro medio, modifican la impresión que habíamos guardado de un hecho pasado o de una persona conocida. Es posible que dichas imágenes reproduzcan inexactamente lo pasado y que los recuerdos aparecidos de repente y que se encuentran delante de nuestro espíritu muestren una expresión exacta, y a los recuerdos reales se añada así una masa de recuerdos ficticios; pero inversamente es posible que los testimonios de otros sean exactos y que ellos corrijan y completen nuestros repasos, al mismo tiempo que ellos se vayan incorporando a los nuestros, pues en uno y otro caso nuestra memoria no opera como una tabula rasa, de tal manera que los testimonios de los otros son impulsados a *deconstruir* nuestros recuerdos.

De una u otra manera, se nos presenta aquí una mezcla de lo que podríamos llamar memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica.

La memoria está, pues, íntimamente ligada al tiempo, pero concebido éste no como el medio homogéneo y uniforme donde se desarrollan todos los fenómenos humanos, sino que incluye los espacios de la experiencia.

Por ello es importante destacar que el tema de deconstrucción de la memoria colectiva, se vincula de manera natural con el contexto de hacer un libro transitable, pues la colaboración en una actividad creativa, posibilita la generación de recuerdos en torno a una acción.

Dicha acción, relacionada a la creatividad, genera una experiencia que no está ligada a una tragedia o una injusticia y que sin embargo logra articular una acción colectiva factible de generar un proceso de deconstrucción vinculado a la memoria colectiva. Por ello se desarrollaron una serie de acciones e intervenciones en el espacio público que experimentan sobre esta premisa.

1.1.6 JUEGO Y FIESTA COMO ESTRATEGIA

Para abordar este punto me he propuesto de forma concreta explicar sobre algunos textos de Gadamer el juego y la fiesta y como estos se relacionan con el arte, en este mismo sentido, vale la pena aclarar que no es de mi interés profundizar sobre esto, solo pretendo sustentar los dos conceptos de manera general, para explicar al final porque los utilizo como estrategia para llevar a cabo toda las piezas que integran este proceso de investigación en su parte práctica.

El Juego: es una actividad que se utiliza para la diversión y el disfrute de los participantes, en muchas ocasiones, incluso como herramienta educativa. Los juegos normalmente se diferencian del trabajo y del arte, pero en muchos casos estos no tienen una diferenciación demasiado clara.

Normalmente requieren de uso mental o físico, y a menudo ambos. Muchos de los juegos ayudan a desarrollar determinadas habilidades o destrezas y sirven para desempeñar una serie de ejercicios que tienen un rol de tipo educacional, psicológico o de simulación.

La Fiesta: es un rito social en el cual las personas marcan cierto acontecimiento o alguna ocasión especial, como un cumpleaños, agasajo, boda, aniversario, etcétera; reuniéndose y desinhibiéndose o adoptando un rol para la ocasión. Se incluyen en este tipo de celebraciones las fiestas populares como las ferias, los carnavales...

Como rito que es, implica seguir un patrón determinado, en el caso de las fiestas suele estar acompañado de baile, música y comida para la ocasión. Junto con algún ritual más específico según la fiesta de que se trate.

Las personas implicadas en el rito pueden variar considerablemente, desde una familia o grupo social hasta toda una localidad o incluso una nación.

Cualquier reunión en la que todos sus integrantes estén de fiesta, “es una fiesta”. Con lo cual podemos entender una fiesta como un estado mental compartido y no solo como un acto colectivo.

Ahora bien a partir de esto podemos desarrollar una serie de ideas infinitas, pero me concentraré como ya lo había mencionado en su relación con los textos de Gadamer.

Al igual que Kant y Schiller, Gadamer²³ se servirá del juego para pensar la obra de arte, pero a diferencia de éstos, la subjetividad pasa a un segundo plano: los jugadores son aquello a través de lo cual el juego accede a su manifestación. A lo que Gadamer apunta:

El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento. En este sentido hablamos por ejemplo de juego de colores, donde ni siquiera queremos decir que haya un determinado color que en parte invade a otro, sino que nos referimos meramente al proceso o aspecto unitario en el que aparece una cambiante multiplicidad de colores.

El modo de ser del juego es tal que para que el juego se juegue no requiere de un sujeto que haga de jugador. A modo de evidencia lingüística de este desplazamiento de la subjetividad, Gadamer señala que el sentido más ori-

²³ Hans-Georg Gadamer, es el filósofo creador de la teoría hermenéutica que le ha dado un importante puesto en el pensamiento contemporáneo, sobre todo en el ámbito de la gnoseología y de la filosofía del lenguaje. Es alemán, nació en Mamburgo el 11 de febrero de 1900. Sus estudios iniciales se desarrollaron en el campo de la germánica, historia, historia del arte y filosofía en las universidades de Wrocław, Munich y Mamburgo. En esta última universidad alcanzó el doctorado contando con tan sólo 22 años. Su tesis doctoral, dirigida por Paul Natorp, se centró en el tema de la esencia del placer en los diálogos de Platón. Una vez recibido el doctorado, tomó un curso filosófico con Edmund Husserl en la universidad de Friburgo, donde afianzó sus conocimientos sobre la fenomenología, y se insertó en el pensamiento existencialista al hacerse discípulo de Martin Heidegger.

ginal de *jugar* se expresa en una voz media, lo que apunta, además, a que el juego se presenta como un movimiento de vaivén que no tiene un objetivo final. Ahora bien, esto permite decir a Gadamer que *“todo jugar es un ser jugado”*. El verdadero sujeto del juego, entonces, es el juego mismo, que atrae a quienes participan en él y los sumerge en su realidad lúdica, realidad que los jugadores experimentan como una realidad que los supera: el atractivo o, mejor aún, la seducción que acontece en el juego consiste precisamente en que el juego se adueña de los jugadores.

Pero, si el juego posee la característica de representarse a sí mismo, es decir, Su modo de ser es la autorepresentación, no podríamos dejar de señalar, nos dice Gadamer, que *“Toda representación es por su posibilidad representación para alguien”* y en el caso de la del arte ella *“implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que la oiga o que la vea”*.

Dicho en otras palabras, lo que difiere entre juego y obra de arte es el *“para”* inherente a ésta última. Aquí el juego deja de agotarse en sí mismo y excede más allá de sí hacia aquellos que participan como espectadores. El juego, por tanto, posibilita concebir conjuntamente la interpelación del arte y nuestra respuesta a ésta, en una suerte de proceso dialéctico: nos sumergimos en la obra seducidos por ella puesto que su genuino ser se halla en la representación, en la cual participamos siempre.

Para Gadamer, ontológicamente²⁴ hablando, la obra de arte es inseparable de su representación, así como la poesía es inseparable de su recitado o la obra teatral de su puesta en escena; toda obra de arte está destinada a una representación. Pues bien, Gadamer verá en este proceso óntico²⁵ de representación *-de algo para alguien* y por ello decía:

Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo. Sólo aquí se nos muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación de lo que ellos juegan. Como tal, el juego, incluso con lo imprevisto de la improvisación, se hace en principio repetible, y por lo tanto permanente. Le conviene el carácter de obra, no sólo el de energía. Es en este sentido lo llamo construcción.

Como hemos dicho, la esencia del arte reside para Gadamer en su representación, pero no depende de la persona que la representa. Sin embargo, el arte nos ofrece una experiencia por la que podemos transformarnos, dándose algo así como una profundización de la continuidad de nuestra existencia. Este movimiento de la existencia consigo misma constituye el carácter particular de la temporalidad de lo estético, que Gadamer remite al carácter temporal de la fiesta.

La temporalidad de la fiesta tiene por rasgo esencial la repetición; cada repetición es tan original como el acontecimiento que le da nacimiento pero no al modo de una repetición literal de éste.

Gadamer distinguirá, entonces, por un lado, una tempo- realidad vacía (interpretación propia de nuestra experiencia cotidiana del tiempo) que se identifica con una serie de *“ahoras”* sujetos al cálculo del reloj, y por otro, una temporalidad llena o propia, afin a la fiesta y a la obra de arte:

Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio.

²⁴ Nota: En filosofía, la ontología, es una disciplina que la Escolástica medieval identifica con la Metafísica. Es considerada, tal vez, como de las más importantes disciplinas filosóficas, que estudia lo que es en tanto que es y existe como sub-stancia de los fenómenos. Por ello la metafísica es muchas veces, más erróneamente, estimada como ontología, teoría del ser, es decir, el estudio de todo lo que es: qué es, cómo es y cómo es posible. La ontología se ocupa de la definición del ser y de establecer las categorías fundamentales o modos generales de ser de las cosas a partir del estudio de sus propiedades, estructuras y sistemas.

²⁵ Nota: Lo relativo al ente, en tanto que diferente de lo ontológico, referido al ser del ente y al ser en general. Lo óntico se refiere al ente en sí mismo, y lo ontológico a lo que hace que un ente sea lo que es.

Una fiesta aparece en un momento dado considerado como festivo, incitando a participar en ella festivamente, lo cual no quiere decir sino que quienes participan se insertan en un juego que sobrepasa sus preferencias subjetivas, sus actividades y opiniones particulares, transformándose. Pero aún cuando la fiesta derive de un acontecimiento fundacional, ella existe únicamente sólo cuando se la celebra. Ahora bien, al remitir la fiesta a este acontecimiento fundacional con ello no se señala el mero repetir un evento pasado sino que también refiere al presente, vale decir, que en la periodicidad de la fiesta se da algo mismo y otro a la vez.

Celebramos el fin de año, esto es lo mismo, pero cada año lo hacemos de manera distinta, esto es, la fiesta (lo que es celebrado) es diferente en cada celebración. Esta presencia de la fiesta, que hace sentirse a todos unidos, es el presente de cada experiencia del arte; a través de esta representación, de esta celebración temporal es que la fiesta se reviste de textura. Vemos, entonces, que en la fiesta se funden los horizontes del presente y del pasado: en el retorno de la fiesta hay un factor de repetición, de hacer que vuelva el pasado, pero en esa repetición hay una referencia absoluta al presente. Cada fiesta, nos dice Gadamer, constituye un *“presente muy sui generis”*.

Finalmente, Gadamer habla de la *pretensión* de la obra de arte como otra vía de superar la estética subjetivista, para la que la importancia de la obra de arte permanece *per se* como algo decidido por el espectador.

Con pretensión Gadamer intenta hacer manifiesto el hecho de que aquello que se muestra al espectador como juego del arte no se agota en el carácter efímero de sentirse arrastrado por ello, sino que implica *“una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión”*. Aquí Gadamer se vale del pensamiento de Kirkegaard para quien una pretensión es algo que se mantiene, y puesto que se mantiene, es que una pretensión puede hacerse valer en cualquier momento; una pretensión en modo alguno es una exigencia establecida, la cual intenta fundar una exigencia de tal índole. Es por esto que Gadamer sostiene que la *simultaneidad* de la fiesta pertenece al ser de la obra de arte, en cuanto constituye la esencia del *asistir*. *Simultaneidad* no refiere a su sentido moderno, donde una diversidad de objetos de la vivencia estética son al mismo tiempo en la conciencia totalmente indiferenciados y con la misma validez, sino que:

quiere decir [...] que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia.

La *simultaneidad*, por tanto, no es el modo en que algo es dado a la conciencia sino una tarea para ésta y un rendimiento que se le exige.

Gadamer recurrirá otra vez a Kirkegaard para resaltar el hecho de que la simultaneidad es como una *mediación*, apelando a la ambigüedad que este término tiene en alemán. En efecto, *mediación* significa, en una primera instancia, la escenificación, la ejecución, es decir, la interpretación de una obra; pero en un segundo sentido, atañe también a la asimilación o la interpretación que el espectador hace de ella. Así, Gadamer fusionaría o, más bien, tendería a señalar la inseparabilidad inherente que se da entre arte e interpretación en la experiencia de la obra de arte. En efecto, Gadamer hablará de la *mediación* como *total* pues:

el ser de la obra de arte no tiene una legitimación propia, ni el ser para sí del artista que la crea -por ejemplo, su biografía- ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe.

El espectador experimenta un distanciamiento de sí mismo que le impide cualquier participación en fines prácticos, un auto-olvido estático que, sin embargo, se corresponde con su propia continuidad consigo mismo. De esta pérdida y correspondencia que padece el espectador consigo mismo, Gadamer dirá que:

La continuidad de sentido accede a él justamente desde aquello a lo que se abandona como espectador. Es la verdad de su propio mundo, del mundo religioso y moral en el que vive, la que se representa ante él y en la que él se reconoce a sí mismo.

Articulando la consideración de la fiesta como temporalidad de la obra de arte y el desarrollo de la simultaneidad, podemos decir que se da un rol activo al interprete/espectador de la obra de arte, a su experiencia de autocomprensión y al hecho de que se halla en una específica situación histórica.

Al hablar del rendimiento exigido al espectador por la simultaneidad, Gadamer sugiere que el "rendimiento" permanece como una tarea o compromiso con la obra en el sentido de hallar su verdad, renovar su pretensión en el acto presente del compromiso mismo con la obra y fraguar todo esto en la autocomprensión del propio ser del espectador.

En este mismo tenor es que mezcla los conceptos de juego y fiesta para realizar la obra, esto permite que el espectador proponga desde su rendimiento o su autocomprensión la forma en como se involucra en la fiesta o en el juego que se propone. De igual forma se concreta en la obra la temporalidad y la participación no solo con la construcción de la memoria pasado y presente, sino que se altera si al incidir en las distintas intenciones de los que participan reconstruimos las ideas, como las palabras, en una libre interpretación de obra.

1.1.7 SANTIAGO SIERRA O LOS OTROS ME DAN LA PLENA EXISTENCIA

Para que pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan la plena existencia.

—Octavio Paz

Para concluir éste capítulo me pareció importante incluir de forma breve información sobre el artista Español Santiago Sierra (Madrid, 1966), y a partir de el comentario de una de sus obras señalar como vínculo mi trabajo con su propuesta artística.

La obra a la que haré referencia se trata de "Muro cerrando un espacio" presentada en el pabellón de España, en la Bienal de Venecia, Italia. En el año 2003. En este sentido me parece importante señalar de manera breve que Santiago Sierra se ha nutrido de las derivaciones principales del *ready-made* duchampiano.

De un lado está la postura sostenida por Joseph Beuys: la obra de arte debe transformarse en un perenne motivo de discusión. Por otra parte, encontramos una de las máximas que patentizó la ideología *pop* de Andy Warhol: "Yo quiero ser una máquina". Aunque Sierra termina por desmontar el minimalismo clásico, hasta sumarle una dinámica física y mental acorde a las circunstancias de la época. De igual forma le interesa un contrapunteo entre el arte de movimiento (no de contemplación) y la quietud de los acontecimientos sociales que usa como materiales pobres (personas desempleadas, emigrantes, prostitutas, etc.) Sierra habla entonces, de las relaciones entre la sociedad y el poder actual.

Semejante al artista belga Francis Aljys, instalarse en la ciudad de México desde 1995 le permitió a Santiago Sierra descubrir un "inmenso laboratorio al aire libre" al experimentar con sus antagonismos y operar en un sistema de resistencia a la modernidad visible en una megalópolis que se adecuaba a las intenciones del nuevo intruso: recrear la explotación capitalista del trabajo asalariado en una tentativa de fundir arte y economía, minimalismo y *posper-*

formance, diferencia y repetición entendiendo esto último como los procesos en los que desarrolla su obra, es decir, que a partir de estrategias distintas genera diferentes obras pero sus procedimientos son en cierta forma repetitivos.

En cuanto a los comentarios polémicos sobre la obra es importante señalar que el diario ABC, apuntaba "exteriores envía a Venecia a un artista que ha pagado con droga a sus modelos por dejarse tatuar la piel"²⁶ de igual forma Francesco Bonami curador general de la 50 Bienal de Venecia respondiendo a la pregunta sobre la elección de Sierra para participar, comentó "es un artista que no interesa en absoluto, en México lo detestan, dicen que es un explotador"²⁷

Por otro lado y en contra posición Cuauhtémoc Medina afirma "dichas insinuaciones son un índice inmejorable de la irritación que provoca la obra, es decir su capacidad de irrumpir la rutina de participación artística... esta hecha para producir conmoción... es éticamente incómoda, su carácter es público y mundano... no piensa en la prensa especializada... insita al debate social."²⁸

Sabiendo de antemano que mi objetivo no es analizar la obra de Sierra, me parece importante dar estos referentes sobre su trabajo por dos motivos, el primero es, señalar el origen de como concibe sus imágenes (el registro de su obra) porque tiene que ver con su manera de operar como artista y segundo, como vínculo su estrategia de trabajo con la mía.

Primero, creo que existen tres tipos de artistas:

- a) Contemplación, este tipo de artista solo hace obra donde no existe ningún tipo de participación por parte del espectador, es decir que solo contempla lo que el otro hace.
- b) Simulación, este tipo de artista aparenta estar interesado en las necesidades sociales, políticas, económicas, etc. Del espectador pero en realidad solo se beneficia personalmente de las causas que abandera y el espectador es utilizado para la realización de la obra pero no participa de ella.
- c) Acción, este tipo de artista busca generar la participación del espectador en los procesos de la obra y aunque se beneficia de ello el espectador es parte fundamental de la obra e incluso se beneficia de ella.

A partir de esta idea es que pienso que Santiago Sierra es un artista de Acción porque incorpora a las personas de acuerdo a sus intenciones al realizar una obra y no los utiliza deliberadamente para su beneficio, es decir que los participantes están concientes de lo que van a realizar y como van a ser retribuidos por ello.

Para mí es importante que la obra que realice se desarrolle con este mismo sentido, por ello me interesa realizar acciones e intervenciones en las cuales las personas se incorporen y en su caso modifiquen, destruyan, propongan, etc. La pieza que se está desarrollando y que a través de lo participativo deconstruyamos una pieza y una memoria colectiva.

²⁶ Antonio, Astorga, Diario ABC, 8 de Febrero de 2003, p. 58 – 59

²⁷ Ángela, Molina, El País, 22 de Marzo de 2003, p. 17

²⁸ Cuauhtémoc, Medina "SANTIAGO SIERRA" 50 BIENAL DE VENEZIA, p. 216

EL LIBRO,

LA ALTERNATIVA
y lo transitable en el
ESPACIO PÚBLICO



CAPÍTULO



*El libro más hermoso y el más perfecto del mundo
es un libro con solo páginas en blanco.*
—Ulises Carrion

2.1 EL ARTE NUEVO DE LA PÁGINA

El libro, es un asombroso objeto conformado básicamente por elementos tan simples como la tinta y el papel. La combinación de sus componentes, imágenes, tipos, y su contenedor, lo convierten en un objeto manejable y de fácil transporte, siendo un medio óptimo para la difusión de ideas e idóneo para un contenido íntimo y personal.

Nos encontramos en los inicios del tercer milenio, y en esta era digital, asistimos a una serie de avances tecnológicos que permiten por ejemplo, contener en un CD bibliotecas completas, o diminutos ordenadores personales del tamaño de un cuaderno de notas que aunque todavía no poseen la definición y claridad de la letra impresa permiten la lectura. En un futuro es posible que suplanten al libro impreso. Falta, de todas formas o eso espero, mucho tiempo para que pueda superarse este magnífico objeto, esta caja de Pandora de la que pueden salir mil y una sorpresas. La emoción que supone abrir las tapas de un libro y pasar lentamente sus páginas.

El libro concebido como espacio artístico es una sorpresa donde los diferentes elementos que lo conforman se unen en un todo que queda convertido en objeto, en un objeto de deseo que refleja las diferentes sensibilidades y tendencias estilísticas e iconográficas de su autor. El artista se convierte en ocasiones en escritor concibiendo el libro como una obra de arte visual o táctil que puede incluir otros elementos, que se unen en una fusión específica, única de forma y contenido. Uno de los factores que identifica a estos libros y los diferencia de otros, es su carácter objetual. El encontrarnos con uno de estos libros rápidamente incita nuestra curiosidad. Intentaremos manejar sus páginas, sujetarlo, mirar la cubierta, notaremos el tacto suave, tosco o áspero. Apreciaremos que la encuadernación o el contenedor puede facilitar o al contrario oponerse tenazmente a abrirlo, el peso y los materiales pueden sugerir solidez, profundidad o un sin fin de sensaciones. Este cúmulo de elementos junto a su mágico contenido, lo convierten en ese objeto atractivo y apetecible.

En este sentido en el libro *Ediciones De y En Artes Visuales* de Graciela Kartofel y Manuel Marín, se comenta que las publicaciones de artes visuales se dividen en tradicionales y alternativas, dentro de las tradicionales se piensa generalmente en publicaciones lujosas, caras, con múltiples selecciones de color, con extensos ensayos, ya sea de pintores famosos o de movimientos importantes en la historia del arte y su énfasis está puesto a partir de la obra visual, no del concepto teórico, por lo que el tema estará apoyado por ostentosas fotografías. En cuanto a las publicaciones alternativas o libres, en cambio, detectan variados procesos de cambio manifiestos a través de búsquedas de nuevas soluciones; en los procesos alternativos, la estructura trabaja de los márgenes de la sociedad hacia el centro.

En este mismo tenor Martha Wilson hace esta misma distinción cuando se refiere al editor de libros artísticos George Braziller y alude al trabajo de edición de libros monográficos de arte que realiza dando como ejemplo el libro *Rucks Manhattan* y al mismo tiempo hace referencia en contraste con la publicación del libro que hizo Duchamp bajo e

El seudónimo de Rose Selavy cuyo título es *La mariée mise a un par ses celibataires*, el cual en realidad era una caja o la caja verde como se le conoce. Esta comparación la sintetizó con una frase que resume de manera eficaz todo lo anterior:

La diferencia entre estas dos obras estriba en que Rucks Manhattan es sobre una obra de arte, mientras que La mariée mise a un par ses celibataires constituye una de éstas.²⁹

En un segundo orden de pensamientos y continuando con la idea de los autores Graciela Kartofel y Manuel Marín, también señalan que tal vez los antecedentes de los libros alternativos, en la historia se remonta a la función tenida por los papiros, los pergaminos, los códices, las piedras y las paredes de las cuevas pero esto ya lo contemplamos también en el punto anterior en el cual lo tomamos como parte de la historia del libro mismo. Así mismo, pensemos que pudiera de cierta manera no ser un antecedente, es decir, que en esos momentos la realización de estas expresiones no tenían esa finalidad, ni si quiera de forma utilitaria, mucho menos artística. Para otros autores el origen se encuentra en el arte futurista y alguno más menciona que el inicio de estos de manera más consistente se desarrolla, como ya veíamos, en la obra de Duchamp de lo cual hablaremos más adelante.

Ahora bien se supone que el término alternativo según Marín se refiere a que siempre existen más opciones o posibilidades y hay que buscarlas para salir del gris-aburrimiento que imprime la formalidad. La capacidad intelectual, estética, teórica no necesariamente debe canalizarse en las vías formales. Dice también que los libre-libros o alternativos permiten una autonomía expresiva. Pueden organizarse en lo realizado por:

- a) autores artistas visuales
- b) autores no artistas visuales

En a) caben las variantes de lo que se realiza en esos lenguajes.

En b) caben: los autores formados en otras disciplinas artísticas extra-visuales; aquellos científicos que llegan al libro tradicional y al libre-libro por búsquedas de desarrollos personales; los autores amateurs; los interesados en los aspectos manuales del libre-libro. En cuanto a los libre-libros, los hay únicos y en ediciones; con características de objeto, como libre-libro visual o como libre-libro conceptual.

De la mitad de este siglo para aquí lo que llamamos "en la actualidad", encontramos una gran variedad de ejemplos, advertimos la pluralidad y la diseminación de los discursos así como la relatividad más absoluta en este sentido: un rollo o una cajita pueden parecer los ejemplos modernos, los libre-libros más avanzados y originales. Sin embargo, éstos surgieron al inicio de la marcha de la humanidad y fueron dízque mejorándose, hasta convertirse en libros formales, perfectos, casi no tocados por la mano del hombre. Posteriormente se buscó la libertad en la expresión de los más diversos fines. Como las mareas que crean sus movimientos de flujo y reflujos, el hombre crea sus sistemas rígidos y sus libertades.³⁰

Hacer libre-libros o libros, así como libre-catálogos o catálogos es externar necesidades. Mientras así sea, perdurará su validez.

Partiendo de este primer acercamiento a una definición es imprescindible mencionar la dificultad que existe para clasificar los libros alternativos, éste es un obstáculo frecuente al cual se enfrenta el teórico del arte que pretende establecer una jerarquía dentro de este nuevo arte. Sin embargo, se pueden mencionar ciertas características de las publicaciones que las distinguen de las tradicionales, como las siguientes:

²⁹ Marta Wilson, *La Página como Espacio Artístico*, Catálogo de la exposición Libros de artista, Madrid, 1982, p.6

³⁰ Graciela Kartofel, Javier Marín, *Ediciones de y en Artes Visuales*, México, UNAM, 1992, p.53

- a) El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro.
- b) El libro de artista puede llevar o no un texto, (el texto en el caso de que lo lleve, sólo será un eslabón más en la cadena de producción del libro).
- c) El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.
- d) El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.
- e) El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo pretenda.
- f) El lector es involucrado, es llevado a participar del libro como una experiencia, que va de los aspectos táctiles, los visuales, hasta el color, el contenido, etc.
- g) Se puede decir que el libro de artista o libro alternativo es aquel que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos.

Cabe mencionar que debido al espíritu cambiante del libro de artista, estas características pueden modificarse.

El escritor y poeta mexicano Ulises Carrión considerado el gran impulsor del libro de artista, radicado en Holanda desde 1970, abrió una librería THE OTHER BOOKS AND SO, la cual ofreció libros de artista, libros objeto, libros de alternativos. De tal suerte que escribió en 1974 un texto que se publicó al año siguiente en la revista Plural del periódico Excelsior, llamado *El Nuevo Arte De Hacer Libros*, del que sería lamentable no poner de la A a la Z los puntos más destacados, porque a mi parecer es la definición más contundente que existe sobre el libro:

- a) Un libro es una secuencia de espacios percibidos en momentos diferentes.
- b) Un libro no es un estuche de palabras.
- c) Un escritor no escribe libros sino textos.
- d) El libro es una secuencia de espacio-tiempo y es autónomo.
- e) En el arte viejo el escritor escribe textos, en el arte nuevo el escritor hace libros.
- f) En el arte viejo todas las páginas son iguales, en el arte nuevo cada página es diferente creada como un elemento individual de una estructura.
- g) En el arte viejo la poesía utiliza el espacio vergonzosamente, en el arte nuevo la poesía visual utiliza el espacio concreto, real, físico - la página.
- h) El libro como una secuencia de espacio-tiempo autónomo ofrece una alternativa a todos los géneros literarios.
- i) El espacio impone sus propias leyes a la comunicación, la palabra impresa está presa en la materia del libro.
- j) En el arte viejo supone que la palabra está impresa en un espacio ideal, el arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia e intercambio.
- k) No habrá nueva literatura, habrá, tal vez, nuevas maneras de comunicar.
- l) El lenguaje transmite ideas, o sea, imágenes mentales.
- m) En el arte viejo todas las palabras son portadoras de la intención del autor.
- n) En el arte viejo el lenguaje es intencional o utilitario, en el arte nuevo es radicalmente diferente al cotidiano, desatiende la utilidad, se investiga así mismo para dar forma a secuencias de espacios temporales.
- o) El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir.
- p) Nadie ni nada existe aisladamente: todo es un elemento de una estructura, toda estructura es a su vez elemento de otra estructura, todo lo que existe son estructuras.

- q) En el arte viejo las palabras transmiten la intención del autor, el arte nuevo no transmiten ninguna.
- r) El plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo.
- s) En el arte viejo se escoge entre los géneros literarios aquel que mejor sirva a la intención del autor, el arte nuevo se usa cualquier género ya que el autor no tiene la intención de poner a prueba la capacidad del lenguaje, puede ser lo mismo una novela, que un soneto, chistes, cartas de amor o boletines meteorológicos.
- t) Para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario, para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.
- u) En el arte viejo uno puede leer creyendo entender y estar equivocado, en el arte nuevo solo puede leerse si se entiende.
- v) En el arte viejo todos los libros se leen de la misma forma, en el arte nuevo cada libro requiere una lectura diferente.
- w) En el arte viejo para entender y apreciar un libro es necesario leerlo enteramente, en el arte nuevo la lectura puede cesar en el momento que se ha comprendido la estructura total del libro.
- x) En el arte viejo ignora la lectura, en el arte nuevo se crean condiciones específicas de lectura.
- y) Lo más lejos que ha llegado el arte viejo es a pensar en los lectores, el arte nuevo no discrimina a lectores, ni trata de arrebatarle público a la televisión, además que para poder entenderlo no es necesario haber cursado cinco años en la facultad de filosofía y letras, los libros de arte nuevo no necesitan para ser apreciados sentimental y /o intelectualmente que el lector este inmerso en política, Psicología, amor, etc.
- z) El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos.³¹

Para completar aun más los puntos de vista, mencionare la opinión de Bárbara Tannenbaum que al referirse a los libros alternativos explicaba que:

*estaban hechos con letras o imágenes pero en su mayoría por ambas cosas, los materiales eran normalmente sencillos, baratos y por lo tanto regularmente efímeros en contraste con lujosas encuadernaciones más caras, esmeradas y duraderas. Con una gama de contenidos que van de lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso.*³²

El artista y profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, Dr. Daniel Manzano, se refiere a el libro alternativo como: " una nueva forma de arte al servicio de la creación plástica".³³ Y comenta que el ser humano en su constante búsqueda por expresarse y comunicarse con sus semejantes, encuentra a través de la investigación y experimentación otros horizontes, que aunque parten de principios tradicionales éste los modifica de acuerdo a sus necesidades, logrando así nuevas posibilidades creativas como por ejemplo: El Libro Alternativo (de artista, objeto, híbrido, ilustrado o transitable). De ahí que artistas, editores y galeristas entre otros interesados en este campo, se estén replanteando las funciones que este tipo de producción artístico-visual, puede o debe tener. Cabe mencionar que bajo el título genérico de libros "alternativos"; "los otros libros", "propositivos", o "no libros", se encuentran inagotables posibilidades plásticas, con o sin texto, que pueden abordar temas: políticos, económicos,

³¹ Issa Benitez, María Ulises Carrión, Martha Hellion, et. al., Libros de Artista, España, TURNER, 2003, T. I , p. 310-323

³² Bárbara Tannenbaum, El Medio es solo una parte, pero una parte importantísima del Mensaje, Catálogo de la exposición libros de artista, Madrid, 1982, p.18

³³ Daniel Manzano, Ver y Tocar, Catálogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p.12

sociales, psicológicos, religiosos, eróticos y todos aquellos que la mente pueda recrear de acuerdo a la experiencia existencial del individuo con el universo que lo rodea.

Sobre este tema puede surgir la pregunta, ¿qué diferencias existen entre el libro alternativo y el tradicional?, y la respuesta es todas, ya que el libro tradicional como lo conocemos actualmente, es el resultado de algunas simplificaciones que ha sufrido desde sus inicios (muchos siglos nos separan desde su invención como contenedor de ideas o experiencias cotidianas del ser humano). El libro tradicional por lo regular, es el más común, se ciñe al contenido y no se plantea como una unidad, contiene páginas que le son ajenas y por lo regular la estructura interior no tiene ningún contacto o relación con la estructura exterior (la ilustración o el diseño de las portadas no dejan de ser solo eso para la mercadotecnia), y esta estructura seguramente contendrá un principio, un medio o mitad y un final. Además el convencionalismo occidental exige que un libro sea leído de izquierda a derecha, que esté encuadernado a la izquierda, que se abra hacia el mismo lado, y que en la parte frontal vaya indicado el título, autor y algún otro dato significativo. El principio de este tipo de libros debe estar en la parte frontal y el termino en el reverso. Imaginemos, por ejemplo un libro y, a la memoria visual viene sin duda alguna, una serie de hojas encuadernadas juntas, pegadas o unidas a lo largo de un borde o lomo. Este es podemos decir el formato más común y corriente en la actualidad del libro que se conoce en el mundo occidental.

Por otra parte los libros alternativos o "los otros libros" se plantean como una necesidad de transformar una realidad impuesta por la costumbre, presentándose como un campo ilimitado y fértil para alojar ideas, que pueden o no estar circunscritas a las reglas de redacción, estructurales, tipográficas, onomatopéyicas, lingüísticas y hasta ortográficas. Es un producto artístico en sí, concebido especialmente en forma de libro, que puede ser visual, verbal o si se desea visual-verbal y, en pocas excepciones, es todo de una sola pieza, por lo regular es un trabajo seriado o con una serie de ideas y/o imágenes estrechamente relacionadas. En el nuevo arte de hacer libros se encuentra la posibilidad de liberar la creatividad y porque no la ocurrencia lúdica. Hacer libros es abrir un abanico de posibilidades dentro del quehacer artístico-visual.

Joan Llaveria I Arasa Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia comenta que:

*El libro de artista es lugar de fronteras donde hibridan las partes para conformar un todo poético singular. Es un espacio-objeto donde se engendra en sabio equilibrio, una especie de objeto artístico. Allí se condensa la emoción contenida y ponderada de la arquitectura (en cuanto que es un espacio-lugar que se construye y se habita por las formas expresivas que contienen sus páginas), la dinámica procesual de la escultura, la inmediatez conceptual del dibujo y la sensualidad evocadora de la pintura. En sus entrañas circulan y se metabolizan todas las disciplinas artísticas. Quizás en esto resida la fascinación y la proximidad con que lo experimentan todos los artistas. Ciertamente que su complejidad procedimental requiere de la ayuda externa, busca el acoplamiento, la complementariedad, el trabajo en conjunción. Esta es otra de las peculiaridades que posibilita el libro de artista. El libro de artista, en tanto que objeto contiene la forma, la expresión de una proposición a través de vectores significantes. El libro es objeto trabajado, forjado cual forma escultórica; es un proceso que define un proyecto de amplia complejidad en la que a la estructura narrativa de un conjunto expresivo hay que situarlo en un espacio material con sentido en sí mismo. Esto es, la proporción en cuanto magnitud de dimensión y peso, el grosor de hojas del papel de las tapas del conjunto libro y todo ello, al mismo tiempo, en su cualidad matérica significante y en la expresión de la acción que las transita. El libro-objeto-artístico hay que situarlo en la dimensión real de la presencia, que acompaña solidaria e indisoluble al contenido. El libro es la resultante de la medida, de los ingredientes narrativos y retóricos, de la estructura, del peso. En definitiva una proposición sensible de la complejidad sutil que encierra el conocimiento expresivo del artista.*³⁴

³⁴ Joan, Llaveria Poética, Catálogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p.6

José Manuel Guillén Vicedecano de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia hace referencia al libro alternativo como: "obra realizada y concebida por el propio artista, utilizando como soporte expresivo la forma y estructura del libro, reuniendo sus características y funciones, pero convirtiéndolo en un espacio de gran versatilidad, que puede tener al mismo tiempo un carácter interdisciplinar, donde se pueden reunir el grabado, el diseño, la pintura o la escultura, y que ofrece muchas formas de interpretarlo, desde el libro de artista al libro transitable, con clasificaciones que terminarían donde acabe la creatividad de su autor".³⁵

En cuanto a los nombres utilizados para denominar al Libro Alternativo como ya lo veíamos, Ulises Carrión lo llamó el nuevo arte de hacer libros o los nuevos libros, Manuel Marín los llama los libre libros, Raúl Renan los llama los otros libros, Anne Rosenthal los denomina libros únicos, Bárbara Tannenbaum decía que eran libros de artista hechos por artistas.

En resumen, la desvalorización de lo que es estético ha llevado al artista a tratar de encontrar beneficio en el contenido y la significación, a su vez a llevado al artista al encuentro del libro de artista, lo cual nos expone al hecho de colocar la palabra escrita en función o como un elemento más de la plástica, dando como resultado nuevas formas de libro, de páginas y de experiencias tipográficas. El libro de artista lo concibe el autor es decir que desde que es un proyecto, hasta su conclusión el artista es quien hace el trabajo de escritor, editor, impresor, etc. El artista también escoge los medios en que realizará su libro y los temas que contendrá la obra. Para dejar en claro por última vez, el libro de artista es en sí mismo una obra y no el medio de difusión de una obra, no es el vehículo de transmisión de un contenido: es una forma de libro ligada a la expresión y al significado realizada en su totalidad por el artista.

2.1.1 CLASIFICACIÓN DE LOS LIBROS ALTERNATIVOS

Después de conocer de manera breve lo que se ha realizado en torno a el libro alternativo, es un poco más fácil ultimar que el libro alternativo, no se queda solo en una estricta forma de presentación del libro, tratando plásticamente sus contenidos y los marcos que le son propios, sino que, superando estéticamente sus convenciones, lo convierten en obra de arte. Los retos técnicos y los desafíos conceptuales que nos ofrecen procesos creativos como los asociados al libro alternativo:

*nos permiten enfrentarnos a cuestiones interesantes como la consideración de la imagen desprendida del corsé descriptivo de la ilustración, y su determinante tributo a la entidad que un objeto de estas características conquista como forma autónoma de lenguaje visual.*³⁶

También el empleo experimental de procedimientos de escultura, pintura, estampa entre otros, tanto ortodoxos como alternativos y la reivindicación artística de lo manual frente a la engañosa fascinación de las nuevas tecnologías, son otros asuntos interesantes que necesariamente se plantean, y que, junto con otros muchos que surgen de la construcción de estos objetos, son temas absolutamente subyugantes desde la perspectiva de intereses formativos y que dan como resultado la materialización de esa "nueva forma de literatura visual"³⁷, que reafirma el convencimiento de la riqueza creativa que provoca el libro alternativo y de las posibilidades expresivas que ofrece.

³⁵ José Manuel Guillén, Los Otros Libros, Catálogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p. 11

³⁶ Carlos Plasencia, Libro Alternativo, Catálogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p. 7

³⁷ Daniel Manzano, Ver y Tocar, Catálogo de la exposición Libros Alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo, España, 2000, p.12

De este modo las imágenes mentales podemos verlas como una realidad, en formatos diversos y a veces caprichosos o muy elaborados, entendiéndose también que no solo en el formato está el concepto de hacer un libro alternativo, con varios colores o a una sola tinta, tipografía y pastas que se integran tanto al interior como al exterior de un libro. Este tipo de libros, los alternativos, procuran ser distintos a los miembros de su misma especie, por lo regular sus señas anárquicas principian con la fuerza que los genera. La cotidianidad circunstancial se presenta como una nueva poesía visual y los fragmentos separados y dispersos de una obra literaria sin género se convierten en una visión personal de un paisaje traducido.

Tomando en cuenta todas estas características y al imaginar la enorme gama de posibilidades que resultan de la mezcla de cada una de ellas, se hace necesario o conveniente definir en la medida de lo posible los diferentes tipos de libros alternativos que existen:

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 pictórica. Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro. Por ser el libro-objeto la obra de un "artista" suele suceder que se le coloque la etiqueta de "libro de artista" (y esto desde la exposición de la sexta Documenta). 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 utilidades sensiblemente distintas del libro.

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 ésta misma corriente pueden considerarse, por poner un ejemplo, los libros-objeto editados por Soleil noir (Sol Negro). Estos en la mayor parte de los casos, son fruto del encuentro entre el escritor -que provee el texto, en algunas ocasiones impreso sobre papel artesanal- y un artista que crea una envoltura-escultura para el libro. Es la 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 solo nos interesa desde un punto de vista de su posible cercanía con el libro de artista, se inspira más bien las cajas de objetos de los Fluxus, las técnicas de collage del Arte Pop, de las acumulaciones del Nuevo Realismo o del uso que hace el Arte Povera de los materiales de recuperación. El libro es considerado aquí, como un objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria. Los primeros libros-objeto de este tipo *Quelques m et cm de sparadrap* (Algunos m y cm de esparadrapo) de Erick Dietman, 1963, y *Perse-Bete* (Piensa-Animal) de Marcel Broodthaers, 1963-1964) provienen de un libro impreso, uno cualquiera para el primero y un estudio 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 de esparadrapo y el 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".

En efecto, como su nombre lo indica el libro-objeto acentúa la dimensión de objeto antes que la de libro como ya se mencionaba, es decir sobre la realidad sensible del material (en general cualquiera otra que el papel) en detrimento del contenido informativo. El libro pierde entonces dentro de esta 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 hecha en cartón ondulado pintado en amarillo vivo en cuyo espesor se encuentra incrustado,

sobre cada lado, un micro-libro de alrededor de trescientas páginas, realizado a partir de fragmentos originales del *Daily Mirror* (2cm X 2cm). 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 ofrecerse en su totalidad en su apariencia exterior que lo define como objeto, en lugar de como libro.

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 piensa acerca de su propio trabajo lo resume así: *"El hacer engloba mi idea, mi placer, mi pensamiento, después viene la reflexión"*. 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, el cual reclama por el contrario, una lectura efectiva y un trabajo de comprensión e interpretación. Sin embargo, este gusto por el bricolaje inventivo, poco cuidadoso del "objeto bello" y de los materiales suntuosos, permite legítimamente aproximar los libros de artista de esos libros-objeto, nacidos además, en los mismos años, acercamiento que no está fundado en la naturaleza de las obras, entre ellas muy distintas, como ya hemos insistido, sino sobre el reconocimiento de un horizonte cultural e intelectual común que debemos situar del lado de este recelo cultivado por los movimientos vanguardistas hacia la "literatura" y el refinamiento esteta. 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 Benjamin como: *"el aquí y el ahora del original"*. Es realizando ésta asociación paradójica entre la creación de una obra única (en la mayoría de las veces) y el abandono de su valor artístico, como el libro-objeto aporta al fenómeno del libro de artista una contribución interesante en la medida en que ésta obliga a relativizar la oposición, a veces sumaria entre lo Uno y lo Múltiple.

Libro de artista: al contrario del libro ilustrado, en este caso, es el artista quién escribe los textos, que por otro lado, deberán de guardar una estrecha relación con las imágenes, mismas que pueden ser resultado de la utilización de un sin número de medios, (gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etc). Este es un libro concebido, hecho, realizado y manufacturado en toda la extensión de la palabra por el autor. De este modo podemos afirmar que la preposición "De" no es un mero convencionalismo lingüístico, sino una afirmación categórica. Los libros de artista son obras de arte visual y su principal característica es la de experimentar. En él se yuxtaponen imágenes, textos o palabras alejándose de los convencionalismos a los que se ha sujetado por siglos. Los artistas por medio del libro se encargan de romper con la relación monótona del libro tradicional, imitándola y parodiándola con el fin de crear una nueva forma de lectura de imágenes y visualización de textos. En la actualidad podemos encontrar diversos ejemplos de libros de artista. El autor de un libro de artista maneja a su antojo determinadas imágenes de su memoria visual, que desea comunicar al mundo o a una persona determinada y es precisamente esto, lo que el libro tradicional no puede hacer, ya que este no alcanzaría para contener toda esa capacidad inventiva de sentimientos y motivaciones que dan origen a las imágenes. De este modo podemos decir que los signos lingüísticos establecidos no alcanzan para expresar en toda su amplitud, todo el universo de ideas que pasan por la mente del artista cuando realiza una imagen, por eso la necesidad de adecuar o modificar otros canales de comunicación, transformando los signos, cortando, marchando, rayando o escribiendo con una palabra todo lo que se quiere decir, con el fin de transformar un espacio determinado y reinventarlo.

Libro ilustrado: es una resultado del trabajo del escritor en conjunto con el grabador, 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 esta destinado a un público que aunque es exigente, también es escaso.

Si bien en la producción de los libros ilustrados se emplean materiales de alta calidad, esa no es una característica inseparable de la definición de libro ilustrado, ya que también se han producido libros de este tipo con papeles de baja calidad, papeles de deshecho, reciclados, etc, lo cual no le quita mérito, ni modifica el valor de la obra.

Libro híbrido: se llama así a aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las cuatro categorías anteriores, es decir, que reúnen características de los libros de artista, ilustrado, transitable y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente. Se considera que, ya que los cinco tipos de libros son realizados por artistas, entonces todos y cada uno de ellos debe de ser un libro de artista en sí mismo, aunque posteriormente se encuentren algunas diferencias que les confieren a cada uno un carácter de individualidad.

Libro transitable: se denomina así a aquellos libros que por su tamaño permiten el tránsito del espectador a través del libro que por lo general se expone en lugares abiertos, como arte urbano. Aunque también cabe señalar que guarda una estrecha relación con el libro objeto. El desarrollo de este tipo de libros se ha orientado en su mayoría hacia la instalación porque por su condición esta permite el tránsito del espectador por el libro y también su modificación en el espacio.

2.1.2 ANTECEDENTES DEL LIBRO ALTERNATIVO EN EL EXTRANJERO Y EN MÉXICO

ANTECEDENTES

Antes de dar comienzo a la historia de la página, como espacio artístico, desde 1909 hasta el presente, es necesario retomar la explicación que se dio puntos atrás sobre la distinción que existe entre libros-obras de arte y libros de artistas o alternativos y para ello volver a su vez a plantear de manera más detallada el ejemplo mencionado a manera de cita textual en las características del libro alternativo. A si pues, George Braziller editor de libros artísticos y monográficos escritos por ilustres autores, como por ejemplo, una monografía definitiva sobre Red Grooms, que lleva el título *Red Grooms and Rucks Manhattan*, por Judd Tully. En contraste, Marcel Duchamp, auto publicó en 1934 un libro (en realidad una caja) bajo el seudónimo de *Rose Selavy*, titulado *La marieé mise a nu par ses celibataires, meme*, en una edición de 300 ejemplares. La diferencia entre estas dos obras estriba en que *Rucks Manhattan*, es sobre una obra de arte, mientras que *La marieé* constituye una de éstas.

La caja verde, conforme se la conoce, esta compuesta de, aproximadamente, de 100 "paginas" piezas de papel sin, encuadernar producidas para que parezcan exactamente como las notas de Duchamp para "El gran cristal", justamente en la forma que el las escribió (o las hallo) en reversos de sobres, torcidos de papel pergamino, papel de gráficos, fotografías y partituras musicales, diagramas; es decir en cualquier material que paso por la vida de Duchamp en el proceso de crear esta obra de arte.

El resultante obra de arte es, en realidad, un "libro" o una "escultura"? El Museo de Arte Moderno de Nueva York, posee una de estas cajas en su Departamento de pintura y escultura, mientras que la Biblioteca Ryerton del Instituto de Arte de Chicago guarda una en su serie de libros raros. Sin embargo, si la caja verde está definida como una obra de arte auto publicada, un libro de artista publicado bajo un nombre de prensa imaginario, se une a un campo

que ha venido brotando desde que los futuristas dieron a conocer su Manifiesto en la primera página de *Le Figaro*, el año 1909. Después de esta fecha ha habido diversas manifestaciones, porque la página es un legítimo, espacio artístico que el texto puede ir encarnando como arte, donde la obra de arte publicada que es tan válida como objeto singular y así fueron surgiendo en la conciencia del mundo artístico europeo.

EN EL EXTRANJERO

La página ha sido utilizada por no pocos individuos y grupos de artistas como un lugar en el cual exhibir su trabajo. Artistas medievales ilustraban la página de tal manera, que texto e ilustración eran igual en importancia. William Blake coloreaba a mano sus grabados de poemas con ilustraciones. Sin embargo, el foco de esta exposición del libro está en los artistas que empleaban métodos de impresión modernos para producir su obra en forma múltiple, haciendo así "barata" la obra de arte en relación con todas las formas anteriores del libro y de la página.

Los futuristas, dadaístas, constructivistas, vorticistas, surrealistas y artistas que eludían estos grupos, utilizaban la página como espacio artístico mientras que los cronistas de arte ignoraban la actividad de aquellos, indudablemente a causa de que los mismos artistas insistían en que este arte no tenía calidad de precio, no iba destinado a ser sepultado en museos; era una alternativa de Bellas Artes.

Estudemos el Manifiesto Futurista: si bien esta pieza de arte consistía totalmente en palabras, Marinetti utilizó la página como espacio artístico por primera vez. Sin embargo, el Manifiesto Futurista no tiene la apariencia de una imitación (más bien frustrada) de arte; ofrece el aspecto de cualquier otro artículo en un periódico. Este subterfugio es precisamente por lo que Marinetti tuvo tanto éxito al distribuir por Europa su arte conceptual. El mismo Marinetti no se daba cuenta dónde sus ideas llevarían la página como espacio artístico en potencia; pero, debido a que difundió las mismas por medio de un periódico, dio el primer paso para hacer accesible el arte a un público de masas, rompiendo con el ghetto rarificado en el que las bellas artes venían siendo aprisionadas durante centenares de años.

Los futuristas rusos comenzaron a practicar la tipografía y diseño de libros futuristas antes de que los artistas italianos pudieran llevar a efecto sus ideas en su trabajo, inspirados por lo que habían leído en el periódico. El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para hacer conocer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos. El día 8 de julio de 1910, Marinetti y los futuristas repartieron 800,000 cuartillas que llevaban por título: "Contra la Venecia amante del pasado", lanzándolas desde la torre del campanario a las multitudes de venecianos congregados abajo. Esto suponía casi un millón de hojas de papel. El público se indignó todavía más cuando Marinetti pronunció su discurso a los venecianos, haciéndose eco de las opiniones expresadas en la cada octava y viéndose acompañado por fervientes protestas y exhibición de puños. Ello produjo una ruidosa refriega entre el futurista y el público, dando lugar al acontecimiento en conjunto a una rica publicidad para los artistas. No tardó mucho tiempo, para que los futuristas lanzaran su propia publicidad en forma de una revista, titulada *Lacerba*.

Conforme escribía Antonio Gramsci a Trotsky, "con anterioridad a la guerra, el futurismo gozaba de gran popularidad entre los obreros. En la época de numerosas manifestaciones futuristas en los teatros de ciudades italianas, los trabajadores se alzaban en favor de los futuristas contra los jóvenes, semiaristócratas y burgueses que les atacaban". Caso curioso, la revista *Lacerba* cuya tirada llegó a tener 20,000 ejemplares, "descubrió que cuatro quintos de sus lectores eran obreros".

La mencionada carta sugería cómo los futuristas lograban cierto éxito cegando hasta un auditorio no artístico, y que evidentemente lograron cambiar el aspecto del arte y la cultura en toda Europa y Rusia. Su reducido cortejo por aquel tiempo se limitaba a mantenerse en línea con sus propias ideas; si examinamos las cabeceras de *Lacerba*, publicadas en Florencia en 1913, y las comparamos con los números salidos a la luz en 1914 y 1915, podremos

apreciar que la primera *Lacerba* tiene el tinte sospechoso de una revista literaria y que los futuristas no han sido todavía capaces de recibir su propio asesoramiento tipográfico.

Sin embargo, las ideas literarias de Marinetti tales como "palabras en libertad", no tardarían mucho en tener impacto en la pintura futurista, coincidiendo con los *caligramas* de Apollinaire, publicados en 1914; aunque ambos acontecimientos se vieron precedidos por el poema de Stéphane Mallarmé "Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar" (1897), algo de lo que deberán haber estado apercibidos tanto Apollinaire como Marinetti, en su calidad de estudiantes de Literatura.

Durante la glorificación de los futuristas, las innovaciones tipográficas fueron transmitiéndose rápidamente de un país a otro. Mientras que los futuristas italianos se encontraban ocupadísimos dictaminando cómo se suponía debía parecer el arte, los futuristas rusos se encontraban enardecidos por la lectura del primer manifiesto futurista y se dedicaban diligentemente a reinventarlo. En 1910 otro grupo de artistas y escritores publican una revista titulada "A trap for Judges" (Una trampa para jueces), impresa en el respaldo de páginas hechas con recortes de papel de adornar paredes. Conforme indica el título de esta obra, los artistas esperaban que la rara apariencia de la revista y su también insólito contenido serían objeto de una falsa interpretación. Análogamente, el primer número de Blast (Estallido), de los vorticistas, publicado por Myndham Lewis en el año 1914, hacía saltar a Marinetti al mismo tiempo que utilizaban constantemente un diseño tipográfico dinámico.

En Inglaterra como en todas partes de Europa, el comienzo del siglo pasado, los sorprendió con los ferrocarriles y los servicios postales, a través de los cuales y conforme habían profetizado los futuristas, los artistas estaban eludiendo el sistema de galerías centrado en París, y estableciendo redes clandestinas que permitirían a los artistas comunicarse tanto con otros colegas como con personas fuera del mundo artístico, y hacerlo de una forma económica, íntima, políticamente libre y visualmente efectiva. El año 1910, siete años antes de la Revolución, los artistas rusos se encontraban ya diseñando la nueva sociedad mediante su trabajo. El pequeño formato de los libros que producían y el acceso de los artistas a las imprentas encendieron un movimiento editorial que dio a luz centenares de obras de libros. Para estos artistas, el arte y la política constituían una misma cosa, y el experimento tipográfico en la página los permitía una experiencia visual al mismo tiempo que daban expresión a sus opiniones políticas.

En 1923, Lisitzky y Vladimir Maiakovsky colaboraron en un libro titulado "En voz alta" diseñando Lisitzky la tipografía para trece poemas de Maiakovsky que, conforme su título indica, estaban destinados a ser leídos en altavoz. El Índice externo de símbolos visuales tenía por objeto localizar visualmente el poema, estando la tipografía concebida para indicar la entonación que había de darse en la lectura del poema.

Lisitzky escribía acerca de esta obra:

El libro se ha croado con los recursos únicamente de la tipografía del compositor. Las posibilidades de impresión a dos colores (solapado, estatuigráfico y otras más), han sido explotadas al máximo. Mis páginas mantienen la misma relación con los poemas como un piano o violín acompañante. De la misma manera que el poeta en su poema une concepto y sonido, he procurado crear una unidad equivalente utilizando el poema y la tipografía³⁸

Producido dentro de los límites de la tecnología mecánica disponible, la tipografía y distribución de este libro son un refuerzo para el significado del texto, al mismo tiempo que cada página se va desarrollando ante el espectador como si se tratara de marcos secuenciales de una película. Los artistas rusos pensaban que el arte y la literatura inspirarían las vidas del pueblo, y de esta manera la vida podría redefinirse mediante el arte. Los artistas rusos produjeron vigorosamente una propaganda cuando nació la Unión Soviética en 1917, en forma de libros y revistas,

38 Marta, Wilson, op. Cit; p. 10-11

pósters, murales, vestuario, arquitectura y diseño industrial. Conforme los futuristas tenían predicho para Italia, así en Rusia la tecnología inspiraba arte y el arte lograba modelar la sociedad, al menos en cierta medida.

En el transcurso de la década de los treinta, los surrealistas publicaban revistas que se distribuían al público artístico, así como también al público en general. Al igual que los futuristas, los surrealistas se proponían explorar todos los medios posibles que brindaba la nueva tecnología —fotografía, película para grabar, publicación—, todo con el fin de llevar el arte a un público más amplio. *Minotauro*, publicado en París; la revista *VVV* editada por André Breton; así como otras publicaciones análogas, describían la obra escrita y visual llevada a cabo por los surrealistas. Cuando la segunda guerra mundial trastornó a Europa, artistas que habían venido trabajando en París, escaparon a Nueva York, donde Henry Ford publicaba su trabajo en la revista *View*, que estuvo funcionando de 1940 a 1917.

Si bien la segunda guerra mundial desplazó el centro mundial del arte de París a Nueva York, sirvió también para hacer progresar la tecnología de impresión offset. Cuando la flota de los Estados Unidos acometía el problema de tener en observación todo el océano Pacífico y distribuir órdenes en una superficie que iba de polo a polo por lo que dispuso técnicos a trabajar para perfeccionar las prensas offset que se instalaban en barcos portaaviones. La rapidez y economía de la impresión offset una vez terminada la contienda, brindaron a industrias a artistas un medio casi nuevo para explorar.

Dieter Rot encabezó el resurgimiento posbélico de las publicaciones de artistas por medio de sus libros-objeto. Este artista suizo, que elige para vivir la ciudad de Reykiavik en Islandia y Stuttgart en Alemania, empezó a pensar que el formato del libro y de la página es un material infinitamente dúctil para sus ideas artísticas en la década cincuenta. Entre 1954 y 1957, Rot preparó *Kinderbuch* (libro para niños), obra con impresión de tipo, a distintas planchas, compuesto de 28 páginas y de formas geométricas y cortado en dados, que iba destinado, conforme manifiesta ya el título, para diversión de los niños.

En 1956 produjo "5", consistente en páginas escritas a máquina y de una dimensión aproximada de 15 x 15 centímetros, cuya encuadernación estaba hecha por medio de tornillos; la portada del libro fue diseñada por Daniel Spoerri. Otra obra, dada a luz en 1956, *Picture Book*, se componía de páginas en plástico coloreadas y transparentes, también con agarraderas en forma de dado, de tal manera, que conforme el espectador iba volviendo las páginas se creaban distintas imágenes mediante el solapado de material transparente. Este libro estaba encuadernado valiéndose de anillas, y de esta forma, el lector podría él mismo reagrupar las páginas, en el orden que deseara.

En 1953, Rot publica un portafolio o carpeta, con ranuras cortadas a mano y de diferentes tamaños en el centro, a fin de que el espectador pudiera recombinar las páginas, de semejante libro en un orden cualquiera para lograr un número infinito de combinaciones visuales. De estos pocos ejemplos se puede ver cómo Dieter Rot exploró todos los aspectos del libro, considerando todo, desde su papel e impresión a la destrucción de la forma: entre 1961 y 1970, Rot coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció en agua, gelatina y especias, encuadernando esta "literatura salchicha" en una tripa de embutido. Rot produjo libros de miniatura cortándolos de periódicos, publicando asimismo otros libros compuestos de páginas fotomecánicas sacadas de tales miniaturas.

Dieter Rot sigue reelaboración material a partir de sus primeros libros, a fin de crear obras posteriores, parodiando su propia firma con un sello de caucho, parodiando incesantemente su propio material, parodiando todo lo que hace al rededor de él en la cultura. *Bok 3b and Bok 3d*, una obra de Dieter Rot publicada por Hansjorg Mayer se compone de libros de dibujos animados páginas de libro coloreadas, encuadernadas de arriba para abajo y de abajo para arriba, perforadas con numerosos agujeros. El libro da el aspecto de un volumen corriente de rústica en el estante, pero al abrirlo, descubre el lector que se trata de una escultura de papel de periódico.

Otra obra irreverente que debemos a Dieter Rot es un libro "copley", publicado en 1966 y compuesto de 112

hojas de material impreso en diversos tamaños, algunos doblados, algunos cortados, algún texto, dibujos, fotos, encolados, relieves, algunos impresos mediante prensa de copiar, offset, algunos estampados en relieve. En fin, toda forma posible de imprimir papel y cualquier clase de tamaño, peso y superficie de papel, es aquí utilizado y "encuadernado" en una caja. Al mismo tiempo que Dieter Rot se encontraba experimentando, en Europa, los artistas Fluxus influenciados por la oportunidad de trabajo que les daba John Cage, se identificaban a sí mismos en Europa, Japón y Estados Unidos, etc.

Conforme sugiere, su nombre, acuñado por George Mociunas, los artistas Fluxus estaban más centrados en el cambio que en la estabilidad, utilizando impresión barata y asequible para producir manifiestos, tarjetas postales, pósters y libros.

Un libro publicado por Robert Watts y ordenado para encuadernación por George Maciunas entre 1965 y 67, se componía de un número variable de preceptos o prohibiciones, hojas de tamaños de tarjetas de visitas y goma. Cuando a Maciunas se le acababa un paquete de tarjetas, acostumbraba omitirlo o añadía otro, de tal forma que los contenidos de cada obra eran con frecuencia distintos.

Robert Filliou publicó un paquete de tarjetas postales tituladas "comida abundante para un pensamiento estúpido" a través de la editorial *Something Else Press* fundada por Dick Higgins en 1965 encarnando la desmaterialización del objeto artístico: el comprador del libro enviaba las tarjetas con tonterías a sus amigos y el libro dejó de existir. A mediados de la década de los cincuenta, Ray Johnson comenzó a enviar obras por correo y recibiendo a cambio obras alteradas, creando su "Escuela de arte por correspondencia de Nueva York". El servicio postal en la década de los sesenta desempeñó un papel fundamental, tanto en la estampación como en el reparto de arte.

Quien tuvo mayor triunfo en lanzar obras de artistas contemporáneos de mercado durante la década de los sesenta certificando la posición de libro de artista y satisfaciendo el deseo del artista de manipular el formato del libro, fue *Something Else Press*, en el año de 1960, Bern Porter, a la vez físico insatisfecho y poeta que se retiró a Maine tras haber trabajado en el proyecto "Maniatan" (proyecto realizado en Los Álamos, N. México, USA, para fabricar la primera bomba atómica empleada en el Japón durante la segunda guerra mundial) en los años cuarenta y publicando su propio periódico titulado "Berkeley: A Journal of Modern Culture", en los años cincuenta dio a luz una obra de un joven poeta, Dick Higgins. Esta obra, *What are Legends*, iba ilustrada por Bern Porter, y escrita a mano por Higgins, ya que no se pudo encontrar dinero para una costosa composición de imprenta. Unos años más tarde, Dick Higgins decidió fundar *Shirtsleeves Press*.

Higgins publicó una serie que llevaba por título *Great Bear Pamphlets*, llamados así por la marca de agua de dicho título y que incluía obras de Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Alison Knowles, Rochenburg, el grupo *zaj* de Madrid y otros. Dichos panfletos aparecieron en colores pastel, vendiéndose a ochenta centavos o un dólar entre los años, sesenta y cinco y sesenta y siete. Higgins también publicó *La serpiente de papel*, de Roy Johnson; *Días por venir*, de Claes Oldenburg, *Arquitectura fantástica* de Wolf Vostel, obras de poetas como Emmet Williams, o Higgins; reeditó obras de Gertrude Stein que habían estado agotadas durante varios años. Los libros de *Something Else Press*, fueron publicados en ediciones de pasta y rústica en tiradas de 2,000 ejemplares aproximadamente distribuidas en Nueva York y Europa.

Pero cuando *Grapefruit* de Yoko Ono fue publicada en 1964, millones de ejemplares del libro de esta artista fueron apareciendo y consumiéndose gracias a la asociación de la autora con John Lennon y la popularidad mundial de los Beatles que paso a ésta artista Fluxus en primer plano, únicamente por primera vez el libro de un artista, *Grapefruit* tenía acceso a un público masivo a través de la popularidad de dicha música.

Grapefruit se publicó simultáneamente en Occidente y en Japón, constituyendo un éxito fulminante en todo el

mundo. Jamás había sido el libro de un artista tan ansiosamente leído por el público desde que las teorías futuristas se extendieron por toda Europa. En la actualidad los álbumes Plastic Ono Bnad, de Yoko Ono, que son en sí mismos libros de artistas, constituyen un objeto de coleccionista, el igual que es Grapefruit, abrigo la opinión de Yoko Ono inauguró en realidad el movimiento editorial de artistas en la década de los sesenta. Súbitamente, el arte se hizo accesible mediante la distribución mágica de una importante editorial y todo el mundo se encontraba crispado ante Grapefruit. La literatura de Ono continúa siendo algo muy visual; el lector puede ver las ideas de ésta artista con toda claridad.

Con apenas menos celebridad que Grapefruit durante la época de los sesenta estaban los libros publicados por Ed Ruscha quien ha producido más de una docena de títulos de la cultura de aparcamiento de automóviles californiana, entre ellos *Veintiséis estaciones de gasolina*, 1963; *Algunos apartamentos de Los Ángeles*, 1965; *34 aparcamientos*, 1957; *Petardos*, 1969; *Unas cuantas palmeras*, 1971. En 1966. Ed Ruscha publicó *Todos los edificios de Sunset Street*, fotografiando, efectivamente, todos los edificios desde cada lado del coche, y dando número a los inmuebles. Éste libro, que medía 6.40 metros, iba doblado en forma de acordes, saliendo de un contenedor de "mylan plateado" (marca registrada, Dupont de excepcional resistencia, así como por sus propiedades eléctricas y su inercia química). A todo mundo le gustaba este libro objeto, hasta la fecha Rutcha a sido el artista del libro que más éxito a tenido en términos de ventas. Así, si a Ruscha se le agota una edición lanza otra de aproximadamente mil. En 1968 la actividad editorial de artistas llegó a tal grado que el mundo del arte parecía estar a punto de una explosión: la palabra era igual en importancia la imagen, el artista estaba hablando al público, la idea encarnada en el lenguaje era el lugar o emplazamiento de arte.

El libro titulado *Statements*, de Lawrence Weiner, revista importante en el movimiento de libros de artista de finales de la década de los sesenta. El artista resumía el Arte Conceptual en este libro-bolsillo, que se vendía al precio de 1.95 dólares. Esta obra, consistente en declaraciones montadas en bloques de tipos, a costa de las pausas convencionales de palabras, describe acciones que el lector puede ejecutar o justamente hacer visibles. La afirmación del artista es que el "arte" reside no en el libro mismo, no en la actividad de tomar una declaración por un precepto o entredicho, sino en la figura o imagen que el artista ha establecido. Weiner hizo también una declaración acerca de libros cuando publicó *Statements* (afirmaciones), que traía a la memoria el Manifiesto de Marinetti: si las ideas del arte no son para todos, entonces no encierran gran mérito.

Otra aventura editorial comenzaba en 1969, consistía en avisar a los artistas de todas las partes del mundo, en el sentido de que podían enviar sus obras unos a otros por medio del correo.

En este activísimo año el Museo Art y Project, de Ámsterdam, un esmerado espacio que tenía, aproximadamente, la dimensión de un comedor comenzó a exponer trabajos de artistas conceptuales no solamente en las paredes, sino en una carpeta - sobre, de 27 x 43 centímetros, en el que se anunciaba también la exposición. Esta carpeta que podía doblarse al tamaño de un sobre corriente, se convirtió en un espacio efectivo de producción artística; así continúa siéndolo tras haber pasado más de una década y haberse emitido cien boletines. Otro proyecto de publicación que tubo lugar en 1968, produjo seis números de una "revista llamada *SMS* publicada por Letter Edget en Blak Press (nombre prensa de William Copley).

Esta revista se componía de obras de arte efímeras, encajadas en un estuche de cartón. Los números de la revista *SMS* contenían una corbata de lazo quemada, de Lil Picard; un pequeño libro xerox, de Lee Lozano; una cubierta con disco rotatorio de Duchamp; un bolsillo de papel de periódico negro de Joseph Kosuth; un sombrero de papel de Roy Lichtenstein una taza de té rota; de Yoko Ono; un casco de Benard Venet, y así por el estilo. Se trataba de una "revista" en verdad revolucionaria, que fomentaba la noción de objetos múltiples de los años sesenta.

Esta breve historia de publicaciones de artistas, de 1909 hasta 1968, no entra a discutir la mayoría de las siete mil obras que figuran en la colección permanente de Franklin Furnace. Actualmente, la finalidad de Franklin

Furnace es poner término a este disimulo con una revista todavía mas concisa de las organizaciones que sirven a este nuevo campo artístico en los Estados Unidos y en el extranjero.

Chicago Books, en Lower Manhattan (Manhattan Bajo), cerca de Franklin Furnace y Printed Matter, invita a los artistas a trabajar en las prensas offset a fin de producir libros. Art Metropole, con sede en Toronto, ha venido distribuyendo libros de artistas y "video-tapes" durante el pasado decenio. Librerías para obras de artistas han surgido últimamente en Washington D. C., Chicago y Los Ángeles.

Librerías especializadas, tales como Jaap Rietman y George Witterbonn, en Nueva York, incluyen algunos títulos de libros de artistas. Pasando a Europa, Other Boks and So, en Ámsterdam, que es actualmente una colección de carácter privado, contiene numerosas obras de todo el mundo. Centro Di, librería de Florencia, tiene, asimismo, títulos de artistas.

En Londres, Nigel Greenwood se dedica a producir y distribuir ésta clase de obras, igual que Walter Koenig, en Colonia en la distribución de libros de artistas y obras de arte similares. Vitrine pour l'art Actuel, figura también entre los distribuidores de libros. Este breve catalogo de librerías pasa por alto las colecciones particulares de Estados Unidos y Europa que guardan obras de poesía concreta, libros de artistas, libros únicos, así como volúmenes futuristas rusos, dadaístas y surrealistas. El concepto que se trata de asentar aquí es que el campo del libro alternativo se ha venido mostrando activo desde el siglo pasado. Hay que re establecer el valor del arte efímero y permitir que sea el artista quien produzca arte para la página.

EN MÉXICO

Si hacemos un recorrido entre las expresiones que los *libros alternativos* hechos en México encontraremos los más diversos ejemplos no solo por la extensa cultura prehispánica o colonial sino también por nuestra basta cultura kitsch; hojas sueltas que a modo de colección hallan su anaquele en una bolsa del mandado, o las notas pegadas con imanes en el refrigerador o aun lado del teléfono, un acordeón de impresión irregular para copiar en los exámenes, cartas preadolescentes con dibujos copiados o calcados, los clásicos chismografos, las agendas plegables de bolsillo, cualquier caja con juguetes *mi alegría*, incluso el ultimo CD del *Buki* acompañado del video y el estuche de lujo forrado de peluche, etc. Pero este primer comentario va un poco en relación al ready made y a lo explorado en el primer capítulo sobre Duchamp y el transcurso histórico del objeto en el arte contemporáneo, ya que a mi parecer esto nos da la oportunidad de aprovechar nuestro amplio espectro cultural para encontrar algunos libros-ready made, simplemente al caminar por las calles de la ciudad.

Ahora bien si esto en una primera lectura pareciera un chiste también existen otros tipos de libros que si son pensados por artistas y manufacturados por ellos mismos con la verdadera intención de ser libros alternativos y algunos están hechos con hojas de maíz, hojas sujetas en uno de sus ángulos superiores con un cordón textil, Libros-carpetas, que en sus páginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados, hojas sueltas en una caja plegada, fragmentos de periódicos recortados y reimpresos con tinta de color, un pliego-libro, cuyas hojas son cuadros regulares que el lector une a su libre voluntad, pliegos impresos con las partes del cuerpo humano, en cajas de madera o cartón, con fotocopias o papel ámate y hasta en un cajón para dar grasa a los zapatos. Cada caso es una idea particular que niega la forma tradicional del libro desde su creación en la imprenta de Gutenberg. Y tal es la necesidad del artista mexicano de crear este tipo de libros que las bibliotecas tendrían que crear una sala especial propicia para el almacenamiento de los "libros alternativos". Algunos de éstos, los más cercanos a la forma conocida del libro, quizá ocupen un lugar en el anaquel; pero los libros-objeto, ejemplares únicos que representan la expresión artística de los "libros alternativos", cultivada por verdaderos artifices como Magali Lara, Carmen Boullosa, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Gabriel Mácotela, Yani Pecanín y Santiago Rebolledo entre muchos otros, se necesitarían lugares especiales para su conservación. En

manos de sus hacedores permanecen colecciones dignas de museo; también los atesoran algunos coleccionistas de ese género de prensa decisiva a corto plazo.

La aparición de los “libros alternativos” según Renan correspondió a un momento histórico definido por las agnías del último auge de nuestra economía petrolizada (los materiales de la imprenta estaban al alcance de cualquier bolsillo), unido a la proliferación de nuevos poetas y talleres que provocaron la inquietud de los profesionales y los dogmáticos de la poesía. Este pequeño *boom* fue un fenómeno aislado. Esto no quiere decir que sólo en esas condiciones se elaboren los “libros alternativos” ya que siempre han existido como manifestaciones individuales de poetas cuya rebeldía, expresada en la postura opuesta, la han expresado mediante libros (*plaquettes*) que rebasan el tamaño o se pierden en el anaquel. Muchas de estas manifestaciones rebeldes surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de una impotencia contra el poder, y de una conciencia social que explica por sí mismo como el proletario que no se admite apto para ocupar un lugar en la mesa de un restaurante de lujo.

El escritor no editaría porque en esa mesa, socialmente, no tiene lugar, sino que imprimiría su libro usando materiales extraños e inventando una forma rebelde o por esnobismo, que sería como vestirse con prendas que sólo por lejanas referencias recordarían al saco y al pantalón masculino o a la bata femenina. Esta moda inventiva, no lo haría merecedor de premio alguno dentro del sistema de los reconocimientos comerciales. Como Renan lo menciona:

El libro del otro autor no estaría dirigido a la obtención de uno de los premios que los mismos editores tejen y entretejen en ese mutuo reconocimiento desatado por el sistema con sus comentaristas promotores. A nadie de ese aparato se le ocurriría la idea original de conceder el premio para un otro libro, es decir, crear el primer otro premio. Parece que la mecánica no corresponde a este otro mundo, donde la alegría de lo efímero y la informalidad hacen el otro sistema.³⁹

Así mismo le parece que es:

Poco promisorio, como fallida intención industrial, sería asociar a los otros editores, ya que son producto de un fenómeno sui generis que no rinde beneficios y carece de extensiones comerciales a otros campos. Los otros libros no prometen una exitosa comercialización como fue el caso de los hippies que sí introdujeron el pelo largo, las prendas floreadas y los cinturones anchos. Muy pronto la industria hizo del hippismo un mercado para expender en tiendas especiales indumentaria y pelucas que harían de ejecutivos serios hippies rebeldes de fin de semana. Sin embargo, es posible que algún ejecutivo lleve bajo el brazo el best seller del otro libro que le diera una imagen disidente y le permitiera un nuevo disfraz, esta vez cercano a lo otro, lo distinto, lo que debe ser la reacción opuesta a lo institucional.⁴⁰

De acuerdo a lo antes mencionado es importante señalar que la salida emergente fue el repunte de la pequeña prensa en 1976 que como ya se había mencionado tiene un antecedente fuertemente comprometido con las causas sociales que el aparato oficial de gobierno ignora por lo que en el movimiento social estudiantil de 1968, encontró salida y expresión legítima en impresos de todo orden, pero sellados por la imprenta rápida y de fácil divulgación.

La pasión editorial halló su forma y la voz demandante de los jóvenes su reproducción impresa apegada a su carácter revolucionario. La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo (no se descarta la prensa plana, de importante participación) desempeñaron un rol destacado como instrumentos de impresión de la protesta airada y fueron armas de combate contra la campaña de difamaciones que la gran prensa dirigía hacia los estudiantes.

³⁹ Raúl, Renán, Los Otros Libros, distintas opciones en el trabajo editorial, 2ª ed., México, UNAM, 1999, p.70

⁴⁰ Ibid., p.71

Hecho expresado suficientemente con esta pancarta, destacada en una de las manifestaciones del 68: “Prensa corrupta y mercenaria, di la verdad”.

Proclamas, boletines, circulares, volantes y periódicos; en fin, gran parte de la propaganda impresa del movimiento se hizo en mimeógrafos. La idea, la escritura, el diseño de los materiales y su impresión hicieron un acto casi simultáneo por la emergencia de la acción.

Raúl Trejo Delarbre consigna en su valiosísima obra *La prensa marginal*, dos publicaciones de este género: *El Pueblo* y *La Hoja Popular*. Pero la publicación más elaborada era *La Gaceta Universitaria*, la cual se imprimía en los talleres gráficos de la UNAM y era el vocero oficial del Comité Coordinador de Huelga. Las otras publicaciones eran espontáneas, de espíritu clandestino, particularmente, porque aparte de las que estaban dirigidas a la población estudiantil y a los ciudadanos para informarles de manera verídica la situación, hubo un ramal dirigido a las diversas fábricas y zonas populares con fines de politización. La expresión que enalteció a esta pequeña prensa combativa se hizo notar repetidas veces. El Jueves 25 de julio de 1968 “los alumnos sorprendieron a un policía con volantes impresos en la Facultad de Filosofía y Letras”. El 5 de octubre “fueron capturados los alumnos que pegaban volantes en Tacubaya”, y en otra hora de ese mismo día “la propaganda del movimiento fue destruida por agentes policíacos”. Fue tal la producción de impresos salidos de los núcleos de prensa del movimiento que las autoridades controlaron la venta que los fabricantes hacían de esta generosa imprenta y localizaron los focos de trabajo con la intención de desaparecerlos.

Hay que reconocerlo, como se está demostrando a los más de 30 años de ocurridos tan deplorables sucesos, que la memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas, y que en esa labor reporteril editorial se forjaron periodistas, escritores e impresores, quienes más tarde, por ley natural, buscaron su expresión en los centenares de revistas y ediciones de los *libros alternativos*.

LOS AUTORES MÁS IMPORTANTES EN MÉXICO:

ULISES CARRIÓN

Ulises Carrión divide la historia de la imaginación en arte viejo y arte nuevo. El deslinde sitúa a la humanidad en uno u otro sitio, con la consideración de que el segundo llega al extremo de desconocer el antecedente. De pensamiento inquieto, renovador de las formas, los experimentos de Carrión se internan en todos los aspectos referentes a la profesión editorial a partir de la escritura misma. Fue literato en la medida en que escribía cuentos y ensayos usando el lenguaje hasta su más estricta expresión, los escritores lo rechazaban; por ser un artista interdisciplinario, en sus *performances* incluía no sólo video, cine y música, sino cuantos elementos obtenía de otras fuentes creativas de producción. Fue librero y lo subyugó el libro de nueva invención. En Holanda, donde vivió desde 1970, abrió a los innovadores una librería, The Other Books, la cual les ofreció el nuevo producto de la conciencia insatisfecha en materia de libros: libros de artista, libros objeto, libros de arte, la otra imagen del libro, la reproducción en sus más significantes derivados, en mayor o menor dimensión. El cuerpo del nuevo libro es aquel que cuanto más se acerca al objeto artístico más se alejado la grafía, depositando la tradición, la historia, el pensamiento o su inspiración. La lectura ahora es el cuerpo mismo, sugerente, del libro; la estructura, dice Ulises Carrión, como elemento. La cumbre de sus exploraciones en torno al libro y a la literatura es su trabajo, el “Arte nuevo de hacer libros” (publicado en la revista *Plural* en febrero de 1975) del cual ya se tocaron los puntos más importantes en el apartado de definiciones y características del libro alternativo.

ELENA JORDANA

Todos los fenómenos tienen un punto de unión para producir otro, el ejemplo sería la necesidad de editar un libro, de hacer el modelo rudimentario para llevarlo al editor y la intersección en el movimiento de esta voluntad por la

visión de un poeta, quien descubre que ese modelo ya es el libro y que puede producirlo él mismo usando el mimeógrafo y los sellos de goma y cartón. Su autora fue Elena Jordana, el poeta, Nicanor Parra y el lugar la ciudad de Nueva York. Así nació *El Mendrugo*, que Jordana (Premio Nacional de Poesía, Aguascalientes, 1978) trajo a México en 1972 con su carga técnica y de vocación como impresora. En Buenos Aires, Argentina, su lugar de nacimiento de esta otra gran creadora de los libros alternativos, imprimió desde los 15 años de edad un cancionero popular con melodías en boga de España y América Latina durante la época de los cantantes de protesta. Con sus propios medios toca el hechizo de la edición publicando *Carta a un joven escritor*, de Ernesto Sábato. En la Universidad de Columbia, Nueva York, estudia literatura hispanoamericana y conoce a Nicanor Parra, quien la impulsa a escribir poesía. En La Librería, establecimiento de Martha Fernández, en Nueva York, se presentan los dos primeros títulos de *El Mendrugo: Los Profesores*, de Nicanor Parra, y *S. O. S. Aquí Nueva York*, de Elena Jordana. En México, Fernández tiene la primicia editorial del poema *Vuelta*, de Octavio Paz. Los materiales de impresión de esta colección consistían en papel de estraza, regalo de Benito Laski; el cartón de las cajas tiradas por los tenderos de la esquina de su casa, y los mimeógrafos de los "Remington", prestados por el ingeniero Caseros, funcionario local de esa firma. Siguiendo con esta colección, sus primeros cincuenta títulos y su previa aparición en México, desenlace del acontecimiento editorial independiente, hacen de Elena Jordana un personaje destacado en este recuento histórico de los libros alternativos.

MARCOS HURTYCZ

Ingeniero constructor, nacido en Polonia. Logra por el camino de lo humano tener contacto con nuestro país al contraer nupcias con una dama mexicana en Varsovia. Se abre su mente al percibir el primer llamado a la aventura. En un barco carguero emprende, con la mujer, un viaje experimentando las primeras carencias, agudizadas en México por encontrarse sin oficio. Sus cualidades, rico en conocimientos (matemáticas, diseño, artes gráficas; dominador de los idiomas polaco, latín, inglés y español) y con una gran sensibilidad, permiten calificarlo como la persona ideal para un trabajo editorial en el Fondo de Cultura Económica. Sin proponérselo, propicia un encuentro con el género libresco, que habría de hallar en él su representación más dramática y humana. Su inquietud, sin reposo, y su imaginación infinita lo conducen a creaciones inusitadas, como el regalo que le hiciera en su onomástico a un amigo suyo, envolviéndole el cuerpo con pliegos de papel de aluminio para, con el molde, producir una escultura efímera. Esa imaginación empieza a prodigarse mientras, extranjero indocumentado, presiente las manos deportadoras de Gobernación. Diez años tuvieron que transcurrir para que recibiera la nacionalidad y la libertad anhelada de conocer nuestros estados fronterizos. Los libros adquieren una transfiguración. Su imagen comercial, con todas sus características formales, sufre un cambio por fuera y por dentro, gracias a la fuerza de su inventiva. Pero conforme, al fin y al cabo, da un paso más hasta convertirse él mismo en el libro. Durante el periodo en que florece la prensa independiente. Marcos Kurtycz fue artista de triple cauce: plástico, gráfico e impresor. De sus libros, que unas veces difunden sus ideas mediante fábulas, escritas e ilustradas por él o por su hija Anna, y otras, presentan la concepción plástica de un libro único y efímero mediante un acto histriónico o histriónico-funambulesco en el que ha puesto en juego su vida, cuyo resultado es el encuentro de la tinta con el papel, gracias a un ritual de exaltación al libro y al editor. Entre estos rituales, tres son los más representativos y corresponden a su época estridentista, calificada así por él mismo: *La rosa de los vientos*, realizada en el Museo de Arte Moderno, imprimiendo, con las partes del cuerpo, pliegos de papel que hacen el libro humano; *Acción al mediodía*, impreso en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, en el que el hombre nace del libro y se eleva para derramar tinta mensajera sobre todo papel blanco, y *La muerte de un impresor* en el Auditorio Nacional, que dramatiza la pasión del oficio de imprimir y la persecución del oficiante, hasta su ejecución, porque ha de nacer otra vez. Estas dimensiones, que ningún

otro artista de estos días ha alcanzado, en cuanto energía y originalidad, señalan a Marcos Kurtycz como el *libro alternativo* personificado.

FELIPE EHRENBURG

Felipe Ehrenberg se cataloga a sí mismo como un catalizador poligráfico. Es un gran impulsor y divulgador de la pequeña prensa, a la que ha elevado a un nivel artesanal. Quien lo oyó conversar sobre sus lides sociales y laborales no tiene más opción que creerle. Fiel a su temperamento, vive en Inglaterra de 1968 a 1974. En esas latitudes traza el paralelo de su pasión por la imprenta. Funda *Polígono*, un colectivo de arte en el cual conoce a Richard Kriesche.

Es cofundador de *Beau Geste Press*, junto con otros artistas; esa estructura permitió publicar y editar libros (entre otros el de Ulises Carrión) además de fomentar eventos como Fluxus y Flux Shoe que han sido base de movimientos importantes en la cultura de vanguardia. Instala su cuartel general en una vieja residencia de Clyst Hydon, en el Condado de Devon. *Beau Geste* llega a publicar 153 títulos, todos artesanales (la colección completa fue adquirida por el Victoria & Albert Museum de Londres). Otra de sus proezas, notable en la historia editorial mundial y registrada en el *Guinness Book of Records*, es el haber impreso en un ferrocarril en marcha (iba de Londres a Edimburgo) un libro memorial con el insólito nombre de *Edición del centenario de Thomas Alva Edison*. Esta publicación reúne las opiniones, expresiones y ocurrencias de los 108 artistas mundiales que viajaban invitados al Festival de la Música Experimental Ices, celebrado en 1972, en Edimburgo: Nam Jun Paik, pionero del video arte; Julio Estrada, compositor experimental mexicano; Carolee Schneemann, del movimiento de cine corpóreo experimental, y Charlotte Moormann, cellista, entre otros. Después de esa fragua de experiencias, Ehrenberg regresa a México y construye su primer mimeógrafo de madera, rescatando de manera simplificada el modelo original: *Ciclostyl*, con el cual David Gestetner fundó su imperio.

La figura de Ehrenberg pone en la mesa todos los ángulos del hombre imprenta de ese siglo, quien fuera autor, ilustrador, impresor, formador y editor de sus obras. Además, lleva a los extremos geográficos del país la enseñanza de la pequeña prensa, utilizada como herramienta política y cultural. Son famosos sus actos de impresión masiva. Los talleres donde propone en forma activa el procedimiento de la pequeña prensa, son un arsenal de imprenteros. Más notable aún es su máquina portátil de imprimir, cuyo proceso de acción semeja, por sus estenciles y hojas de prueba a contraluz, el acto de un brujo imprentero, hechizado desde los nueve años con los vapores de la tinta de una imprenta plana. En su aspecto teórico Ehrenberg es autor, incluso, del *Manual del editor con huaraches*, publicado para quienes deseen aprender a imprimir sus propios libros. Este poligráfico ejerce el oficio de impresor en la verdadera y legítima prensa manual, en la cual se basa la fundación de los *otros libros*.

EDITORIALES ALTERNATIVAS:

Las editoriales alternativas o pequeñas editoriales, como se les llama a este grupo de productores independientes, han demostrado la multiplicidad de posibilidades plásticas y poéticas que ofrece el mundo de las publicaciones. Siendo esto tan rico y diverso en cuanto a propósitos y estéticas. Los trabajos de las editoriales "Visuales" es donde, efectivamente, los impresos buscan nuevas relaciones entre imagen y texto. En esta variedad de propuestas comenzamos a describir, más que a definir, una serie de tipos de publicaciones que nos son útiles sobre todo para empezar a interpretar cada proyecto y facilitar el camino a este nuevo lector. Así, palabras como "libro propositivo", "libro objeto" y "publicación de artista" se usan como aglutinadores de este vasto y complejo conjunto de trabajo editorial. Dentro de las más destacadas podemos mencionar:

- *La Cocina* de Yani Pecanins y Gabriel Mácotela.
- *La Flor de otro Día* de Chac y María Iliana.

- Marcos Kurtycz y Anna Maria Kobe.
- *La Rasqueta* de Alberto Huerta y Emilio Carrasco.
- *La Tinta Morada* de Francisco Pellicer, Gertrudis Martínez, Armando Sáenz, Alicia García y Carmen Silva.
- *Tres Sirenas* de Carmen Boullosa.

YANI PECANINS Y GABRIEL MÁCOTELA

Yani Pecanins funda en 1977, junto con Gabriel Mácotela la editorial independiente de *COCINA EDICIONES*. Desde entonces ha publicado alrededor de 60 libros de artista, de edición limitada, impresos con sistemas alternativos como el mimeógrafo, la fotocopia, tipografía, etc. En 1980 empieza a hacer sus propios libros, publicando ediciones de tiraje limitado así como ejemplares únicos. En 1985 abre junto con Gabriel Mácotela y Armando Sáenz la librería *EL ARCHIVERO*, dedicada a promover, exhibir y vender libros de artista en la Ciudad de México, así como organizando exposiciones en el Distrito Federal y en el extranjero. A partir de 1986 empieza la Colección Archivo del Archivero, convocando a editores y artistas de México y de otros países a participar en este proyecto, labor que continúa hasta el día de hoy.

MARTHA HELLION

Martha Hellion estudió arquitectura, pero el arte de las mil dimensiones es su adicción: la obra gráfica y los *libros de artista* la llevan a ser cofundadora del grupo de impresores Beau Gest Press, en Devon, Inglaterra, y colaboradora de otras editoriales como Aloe Press, U.K., Fluxus Editions, NYC, Flash Art, Other Books and So, entre otras; obtiene notables resultados como su carpeta *Canciones nómadas*, en la Feria Internacional del Libro, en Frankfurt, Alemania (1992), en la Muestra Internacional de Estandartes en CECUT, Tijuana, B.C. (1997) y su exposición de *libros de artista* montada en Oaxaca (1998). Pero lo más importante que compete a nuestro tema es su relación profesional con el gran impulsor del *libro de artista*, el mexicano Ulises Carrión.

Nuevo conceptualizador del libro como arte, Carrión como ya se dijo radicó en Holanda, donde fundó un espacio alternativo llamado "Other books and so", lugar de encuentro de especialistas en el arte conceptual y visual de Europa, y por ende el centro más importante del continente junto con Franklin Furnace, Artist Space y P.S. 1 en Nueva York. En Other Books and So se editan y exhiben libros de admirable invención. Para Martha Hellion la influencia de Carrión produce en México un espacio singular, "El archivero", creado por un grupo de artistas ya mencionado. Ella concibe el proyecto como la intertextualización de este movimiento en México, que represente la mejor obra de sus autores y la formación de colecciones particulares. El primer paso de este proyecto ha sido crear una exposición de "libro de artista" en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y el consecuente reunir y catalogar la obra general que esboce una secuencia y comprenda una presentación de los "libros de artista", la exploración y análisis de la producción de estas obras con todas las modalidades y calidades técnicas utilizadas.

Martha Hellion es la heredera del impulso artístico y teórico de Ulises Carrión. Su empeño es reunir toda esa corriente de los otros libros que parte de los años setenta y sigue en vigor bajo la influencia de la filosofía creativa del mencionado editor en la expresión de los artistas contemporáneos, como un medio inagotable de creación y que coincidentemente responde a la situación crítica de la política cultural actual.

SEMINARIO-TALLER DEL LIBRO ALTERNATIVO DR. DANIEL MANZANO ÁGUILA

En 1993 el Dr. Daniel Manzano Águila fundó el Seminario-Taller del Libro Alternativo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP de la Universidad Nacional Autónoma de México y actualmente es su Director. Es también Profesor Titular de la ENAP UNAM. Realizó sus estudios de Licenciatura en Dibujo Publicitario y la Maestría en

Artes Visuales (Grabado) en la ENAP, así como la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Doctorado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Imparte en la ENAP la Cátedra de Seminario de Tesis para las Licenciaturas de Artes Visuales y Diseño Gráfico. También es tutor de proyectos de investigación en la División de estudios de Postgrado de la ENAP. Ha recibido diversos premios y distinciones. En el campo del grabado, cabe destacar los obtenidos en El Ferrol - España-, en Lima -Perú- y en la ciudad de México. Realizó el guión museográfico del Museo Nacional de la Estampa de México. Ha participado en 116 exposiciones colectivas, bienales y trienales; 33 de ellas de carácter internacional. Ha presentado así mismo 17 exposiciones individuales, también ha organizado diez exposiciones colectivas en torno al Libro Alternativo. Su obra forma parte de diversas colecciones públicas y privadas.

A decir del Dr. Manzano los "otros libros" representan la inconformidad en distintos sentidos, por un lado la pobreza que se ha manifestado en cuanto a la integración del texto con el libro y por otro los obstáculos que las galerías y algunos espacios culturales tienen hacia los trabajos de los productores que así ven frustrados sus deseos de dar a conocer su material y a partir de ello surge como inquietud el Seminario-Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo donde se plantea como idea principal:

La de mantenerlo como un espacio para la experimentación e investigación, en donde se elaboren "libros" que no respondan a una necesidad exclusiva del mercado, más bien que estos sean producto de una necesidad de expresión y experimentación visual. Este planteamiento ha permitido mantener el seminario-taller como un espacio abierto a la posibilidad de materializar en objetos, las diversas expresiones de aquellos que se sienten atraídos a elaborar una propuesta diferente y, además, están dispuestos a emprender el camino de la reflexión creativa en los procesos plásticos con el fin de desarrollar una actitud libre como elemento vital dentro del proceso creación-recreación de la propia sensibilidad.⁴¹

Y por último hacer una breve mención del seminario-taller del libro alternativo y decir que es una opción para los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM el cual tienen dos labores importantes, la primera es que les puedan dirigir sus proyectos con los que aspiran a obtener el título de licenciatura y por otro lado fomentar el conocimiento teórico y práctico del libro alternativo en sus diferentes modalidades.

Lo cual se ha hecho durante 14 años ininterrumpidos. Creando un acervo de información, imágenes y de obra o libros alternativos y porque no generando el interés de nuevas generaciones de artistas que se dediquen a la producción de libros o la divulgación de éste conocimiento.

2.1.3 EL LIBRO ALTERNATIVO COMO UNA SECUENCIA DE ESPACIO-TIEMPO

Un cuadro es una estructura de un espacio o una estructura que a inventado el artista para poder inventar el espacio.

—López Chuhurra

Para desarrollar este punto es indispensable referirnos a quien creó el concepto espacio tiempo para el libro alternativo. Luego entonces es imperativo señalar que el contacto establecido por Ulises Carrión con los artistas en el In-Out Center provocó que abandonara la creación literaria a la manera tradicional e incorporara en ella 'lo

⁴¹ Daniel, Manzano, op.cit; p.15

visual como una forma diferente de atacar no sólo el fenómeno de lo literario, sino también de las estructuras subyacentes en lo social.

Para él la página de un libro no sólo está compuesta por palabras que generan una historia, sino también por espacio que las separa, por márgenes, por párrafos, por columnas... Empieza entonces a crear libros en donde todos los elementos que constituyen una plana son igualmente importantes y otorgan significados. Y a partir de este momento define de la siguiente forma esa relación:

- Un libro es una secuencia de espacios.
- Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente un libro es también una secuencia de momentos.
- Un texto literario (prosa) contenido en un libro ignora el hecho de que el libro es una secuencia autónoma espacio-tiempo
- El lenguaje escrito es una secuencia de signos que se expanden en el espacio; la lectura de los cuales sucede en el tiempo.
- Un libro es una secuencia de espacio-tiempo.
- Hacer un libro es actualizar su propio ideal secuencia espacio-tiempo por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, ya sean verbales o de los otros.
- Versos acabados a medio camino de la página, versos que tienen un más amplio o estrecho margen, versos separados de los siguientes por una más o menos pequeño espacio. Todo esto es una explotación del espacio.
- Esto no quiere decir que un texto es poesía porque emplea el espacio de una u otra manera, pero sí que la utilización del espacio es una característica de la poesía escrita.
- El espacio es la música de la poesía no cantada.
- La introducción del espacio en la poesía (o mejor dicho, de la poesía en el espacio) es un gran acontecimiento de consecuencia literarias incalculables.
- La poesía del arte viejo emplea el espacio, si bien de una forma tímida.
- Esta poesía establece una comunicación inter-subjetiva.
- La comunicación inter-subjetiva sucede en un espacio abstracto, ideal, impalpable.
- En el nuevo arte (en el cual la poesía concreta es solo un ejemplo) la comunicación es aún Inter. subjetiva, pero tiene lugar en un espacio concreto, real, físico, la página.
- Un libro es un volumen en el espacio.
- Los libros, vistos como secuencias autónomas espacio-tiempo, ofrecen una alternativa a todos los géneros literarios existentes.
- El espacio existe fuera de la subjetividad.
- Si dos temas comunican en el espacio, entonces el espacio es un elemento de esta comunicación. El espacio modifica esta comunicación. El espacio impone sus propias leyes en esta comunicación.
- Las palabras impresas están aprisionadas en el tema del libro.
- ¿Qué es más significativo: el libro o el texto que contiene?
- ¿Qué es primero: el huevo o la gallina?
- El viejo arte asume que las palabras impresas están situadas en un espacio ideal.
- La manifestación objetiva del lenguaje puede ser experimentada en un momento y espacio aislado, la página; o bien, en una secuencia de espacios y momentos, el "libro". El lenguaje del nuevo arte es radicalmen-

te diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo.⁴²

Lo anterior entonces replantea el concepto de libro como un todo único y lo convierte en una secuencia espacio-temporal. Estos libros se pueden observar desde formas muy simples, hasta otros notablemente complejos y confusos, aunque en algunos, está solamente el concepto de "Hacer un libro", en el "Hacer" está la diferencia del que solamente escribe textos. En este tipo de libros, el artista busca lo inesperado, el asombro, así como lo imposible y lo posible, por lo regular las páginas son diferentes y son creadas como elemento individual de una estructura, el libro, en la que seguramente tiene una función definida que cumplir. Si hablamos de las paginas podemos referirnos a la idea de que cada pagina nos remite a un momento o tiempo y estos momentos están determinados por una serie de espacios dados en la construcción del libro, o lo que sería su estructura, pero a su vez cada pagina contiene su propia estructura de espacio en la cual están ordenados los factores que establecen los tiempos en los que esta determinado su contenido.

Así podemos apreciar como el productor de libros de artista sabe que cada hoja o página es una secuencia de espacios y momentos aislados que se ven reformados en la cohesión o desunión por la estructura total establecida por el autor. Es por eso que aunque aparentemente la estructura refleje una forma determinada de una estructura del libro ya conocida, esta por el contenido y el concepto de libro que el artista maneja, no puede ser abordado de la misma forma que un libro tradicional. Cada libro así elaborado requiere indudablemente de una lectura diferente, el ritmo puede cambiar, apresurarse, precipitarse, así como también puede darse el caso de que no sea necesario leer el libro completamente, ya que una sola página de cualquier parte puede dejar satisfecho al espectador. Tampoco hay reglas establecidas para su lectura.

Ahora bien, si hablamos del espacio es conveniente confrontar diferentes puntos de vista de autores varios y de diferentes disciplinas que nos amplíen el panorama acerca de este concepto:

- Patrizzi decía que el espacio es la base de toda existencia.
- Para Pitágoras el espacio se confundía con la materia.
- La materia es la encargada de crear el espacio según Chuhurra.
- Para Pierre Francastel el espacio es la experiencia misma del hombre.
- Según Langer la tela y los colores no están en el espacio pictórico, están en el espacio de la habitación donde estaban antes.
- Pierre Francastel dice que el espacio no es una realidad en si.
- Chuhurra plantea que todos estamos acostumbrados a llamar espacio al ámbito donde están y viven los seres creados.
- De igual forma dice que un físico procura vivir el espacio inmerso en su propia materia, mientras que un artista trata de modificar su apariencia.
- Cuando Kant habla de dos formas de intuición se refiere al espacio y al tiempo.
- La manifestación de espacio no se puede separa de las cuerpos decía Einstiein
- Chuhurra menciona que la culminación del arte pictórico del siglo XX está representada por Pollock y Mondrian, el primero personifico la experiencia polisensorial y el segundo la bidimensionalidad, evidenciando que los dos artistas encaran el problema de crear un espacio sin lugar ni tiempo.⁴³

⁴² Martha, Hellion, et. al., op. cit; p. 310-3 23

⁴³ Osvaldo, Chuhurra, Estética de los elementos plásticos, España, Labor, 1970, p. 61-88

2.1.4 EL LIBRO TRANSITABLE Y LA ALTERNATIVA TRANSITABLE DEL LIBRO

Las referencias que he hecho en los puntos anteriores, permiten establecer en este momento la propuesta y su relación con los libros alternativos, para ello explicaré de manera más específica el libro transitable y en segundo lugar la manera de cómo la propuesta se adueña de los preceptos del libro alternativo y los interpreta en el arte público.

Primero: el libro transitable como ya se venía apuntando, tiene características muy específicas, las cuales le permiten tener una categoría dentro del libro alternativo, como ya había mencionado una de sus propiedades fundamentales es el tamaño, el cual permite al espectador transitar por las estructuras o espacio generado por el libro, por ello en su mayoría este libro esta se produce esencialmente a través de instalaciones que por su naturaleza permiten el tránsito del espectador por el mismo.

Así mismo otra de sus cualidades se encuentra dada por la interacción con el libro y con ella la participación del público en la transformación del libro para darle diferentes lecturas o posibilidades de tránsito. Estos libros regularmente se encuentran en un solo espacio (cerrado o abierto) y requieren del control del espacio por completo para poder ser expuestos. Los materiales de construcción son todos los que el artista quiera, no existen límites, ni de peso, dimensión o técnicas para realizarlo.

Ahora bien, en el proceso a sido importante para mí, reinterpretar el libro transitable sin que se pierdan sus propiedades esenciales, las cuales acabo de mencionar. Pero me surgieron una serie de cuestionamientos o limitantes que me dieron pauta para reinterpretar el libro transitable. En un primer momento pensé que el llevar un libro transitable al espacio público me generaba distintos problemas pensando la realización de éste, como una instalación y con ello consecuencias como por ejemplo:

El traslado, no solo del material, sino del libro mismo. En este sentido es necesario aclarar que mi primer idea no era hacer intervenciones, pensé en hacer una instalación o varias como si estas fueran las páginas del libro y su contenedor fuera la ciudad.

El peso en el traslado y las características del material debían ser muy bien elegidas ya que podían sufrir accidentes o hacer muy complicado el momento de moverlas de un lugar a otro. Pero el proyecto cambio y fue en ese momento que lo adapte y lo traslade hacia el arte público, de tal suerte que pensé la ciudad (como las pastas del libro) como el contenedor, las intervenciones o acciones como las páginas, las estrategias de fiesta y juego como la manera más eficaz de realizarlo. A partir de esto generé un significado personal de lo que es el arte público y espacio público para amalgamar mi propuesta de forma natural a los conceptos.

Lo que generó como consecuencia que éste libro transitable pareciera virtual, porque lo que existe de él, son solo registros de acciones e intervenciones en el espacio público, también podría ser efímero porque materialmente ya no existe, participativo porque fue realizado por distintos artistas y por el público asistente, los cuales no solo transitaban por el libro sino que lo construyeron o destruyeron según la pieza que realizó. De alguna forma por la estructura que ocupé éste libro es el primero en presentarse así, hay libros que se han hecho a partir de acciones o intervenciones pero nunca que éstas, sean el mismo libro.

2.2 ARTE PÚBLICO O ARTE ASISTIDO

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

—Vito Acconci

LA CIUDAD EN CRISIS, CON EL PASO DEL TIEMPO EL MUNDO SE HACE MÁS URBANO

En el diccionario de la real academia de la lengua española, el significado de la palabra crisis se refiere: al cambio brusco en el curso de una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el paciente, (en este caso el paciente es la ciudad).

En este sentido, una ciudad en crisis presenta los siguientes síntomas:

- a)** Los incrementos de las tasas de urbanización en los últimos cincuenta años son elocuentes: la población mundial que vive en ciudad de con más de 100.000 habitantes pasó del 16% en 1950 al 50% en el año 2000.⁴⁴
- b)** La mitad de la humanidad se concentra en urbes, como consecuencia de un fenómeno de urbanización masiva cuya dinámica se acelera aún más en los países pobres. La tasa de urbanización de los países pobres creció del 7,8% en 1950 a más del 40% con el cambio de siglo.
- c)** Ciudades como Nueva York, Sao Paulo, México, Shanghai o Calcuta conforman aglomeraciones de más de diez millones de personas.

A partir de dichos síntomas estamos en posibilidad de diagnosticar en términos generales que:

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

A partir de lo anterior es que se recomienda para curarse: la reconquista del espacio público.

Claro que estos intentos de sanar no son recientes, se hacen patentes desde comienzos de los 80 y es sobre todo, a partir de 1990, momento en que se presenta el *Libro verde*⁴⁵ sobre medio ambiente urbano de las Comisiones Europeas, es entonces cuando empiezan a valorarse y apoyarse los proyectos que fomentan los espacios verdes y la ecología metropolitana.

El paradigma económico liberal-capitalista alimenta un mecanismo que incide y condiciona directamente la composición urbana, por encima de cualquier planeamiento que quiera tener en cuenta las carencias y deseos de los ciudadanos y la necesidad de espacios libres que la ciudad requiere.

Un factor determinante en el modelo de usos del territorio y en la propia configuración de los espacios son las redes de infraestructuras, en particular las viarias, que facilitan la dispersión espacial de las funciones, al tiempo que generan grandes deterioros ambientales y territoriales acrecientan la dependencia. El modelo de ciudad que

⁴⁴ Nota: La información que se encuentra en las próximas páginas fue tomada del texto de Fernando Gómez Aguilera en su artículo Arte, ciudadanía y espacio público p. 37 <http://tragasaliva.wordpress.com/2007/06/21/crisis-de-la-ciudad-moderna/>

⁴⁵ "El Libro Verde" tiene por objeto iniciar un amplio debate sobre cómo podría fomentar la Unión Europea la responsabilidad social de las empresas a nivel europeo e internacional, en particular sobre cómo aprovechar al máximo las experiencias existentes, fomentar el desarrollo de prácticas innovadoras, aumentar la transparencia e incrementar la fiabilidad de la evaluación y la validación. Propone un enfoque basado en asociaciones más profundas en las que todos los agentes desempeñen un papel activo.

así se produce, da lugar a continuos urbanos de crecimiento ilimitado, constituidos por ámbitos comerciales y residenciales, en los que las áreas naturales y los espacios públicos se sacrifican o degradan.

La ciudad actual se reconoce en la complejidad del fenómeno urbano. Diversas variables confluyen en la crisis actual de la urbe: concentración de pobreza, segregación, funcionalización económica, pérdida de calidad de vida, degradación de los centros históricos, indiferencia hacia la naturaleza, problemas de gobernabilidad y deterioro de los espacios públicos, voracidad de consumos energéticos, producción de residuos a gran escala, decadencia arquitectónica, áreas residuales, carencia de espacios públicos...

Las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera. Y consecuentemente, se han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana.

El ciudadano vive las tensiones urbanas con sensación de malestar e incomodidad y por lo general, se siente desposeído de espacios abiertos en los que socializar su experiencia personal, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia o la participación social.

Los ciudadanos constatamos que los antiguos espacios públicos de relación social, espacios intermedios y de transición (plaza, calle, avenidas, parques, etc.), han sido disueltos y sustituidos por lugares homogéneos y estandarizados, deshumanizados, lugares de ocio de masas o de consumo, que han originado nuevas centralidades urbanas: grandes superficies comerciales, supermercados, centros de ocio, aeropuertos, estaciones, etc;

Néstor García Canclini en su libro "Imaginario urbano" habla de como a partir de la degradación de los centros históricos se busca una recomposición de lo que llamamos cultura urbana. Y a partir de esto cambian los usos del espacio urbano al pasar de ciudades centralizadas a ciudades multifocales, policéntricas, donde se desarrollan nuevos centros a través de los shoppings, tanto populares como de clases altas y define tres tipos de ciudad que coexisten al mismo tiempo, la ciudad histórico territorial, la industrial y la informacional.

La ciudad construida por el Movimiento Moderno ha desatendido el espacio público. Progresivamente, se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como una "máquina de habitar" o de producir, en consonancia con los deseos de los promotores y proyectistas. El espacio público convencional se ha diluido en avenidas de tránsito y genéricas zonas verdes sin personalidad, mientras que los restos supervivientes naufragan en el anonimato y la desvalorización.

El espacio público ha retrocedido y perdido calidad, mientras asistimos a una gran demanda sobre plazas y calles en forma de colonización publicitaria y de privatización creciente del espacio público (terrazas, kioscos...).

La reclamada renovación de la ciudad debe implicar la renovación del paisaje urbano y la recuperación actualizada y anti nostálgica del espacio público como lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea.

Es por ello que el habitante de la ciudad vive en un entorno físico conflictivo, denso y hostil, incómodo e inseguro, despersonalizado, paisajísticamente duro, que cuestiona diariamente la habitabilidad y la solidaridad exigible a la urbe, consecuencia de un tejido democrático insuficiente y de un modelo de producción espacial desequilibrado urbanísticamente, insostenible ambientalmente e injusto socialmente.

Hay que afrontar sin más demora que las ciudades han pasado de ser el mejor instrumento del que se ha dotado la Humanidad para satisfacer sus múltiples necesidades, a ser focos desestabilizadores y desestabilizados en su interior, donde las tensiones y disfunciones tradicionales se incrementan, a la par que se acelera la depredación de sus entornos inmediatos y contribuyen (de forma severa) a la crisis ambiental a escala planetaria.

CIUDAD Y SU RECORRIDO

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

La ciudad multiforme, multifuncional, multiétnica, multicultural, representada y analizada en cada detalle rehuye, de todos modos, a cualquier definición, Quizás el paradigma más actual sea el de la ciudad móvil, sin centros, ni formas, ni límites definidos, sería pensar una ciudad más por sus recorridos y a partir de ellos sus posibles definiciones.

PRIMER RECORRIDO:

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

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

SEGUNDO RECORRIDO:

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

TERCER RECORRIDO:

Las ciudades son como las personas y nosotros desarrollamos con ellas relaciones en cierta manera similares a las humanas. De una ciudad se pueden conocer sus virtudes y sus defectos. La ciudad puede ser huraña, reservada o arisca como una persona. Con algunas hay que tener paciencia, otras en cambio son impacientes con sus habitantes; hay ciudades que te absorben toda la energía, mientras otras te ofrecen continuos estímulos a la reflexión y la imaginación. La ciudades bajo muchos aspectos tienen un carácter particular.

2.2.1 ARTE PÚBLICO, ESPACIO PÚBLICO Y OTROS CUENTOS

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

En este sentido Lippard menciona que el arte público es: "cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio"⁴⁶ ahora bien relacionaré este concepto con el de espacio público de la siguiente manera.

Pienso que el espacio público debe estar siempre abierto a la comunicación, no debe contener residuos inaccesibles, debe poder recorrerse por completo y alcanzar cada uno de sus puntos. Debe ser accesible desde cada lugar habitado eliminando la distancia y la separación, esto significa la expropiación del espacio público, haciéndolo un espacio común y funcional, donde su indiferencia y aplastamiento se sacrifique a la identidad y a la diversidad.

Con esta misma idea Vito Acconci en su catálogo "Public Space in Private Time" hace referencia a este concepto diciendo que en el espacio que es público, el público al cual pertenece acepta ser público; son personas que representan la ciudad, son público cuando actúan en nombre de la ciudad. La definición de cierto espacio de la ciudad como público es un aviso, una advertencia de que el resto de la ciudad no es pública. Nueva York o París no nos pertenecen, tampoco México o Santiago y tampoco Copenhage.

El espacio público es un lugar situado en el centro de la ciudad pero aislado de ella. El espacio privado se vuelve público cuando el público lo quiere; el espacio público se vuelve privado cuando el público que lo posee lo abandona.

Por ello la vinculación del público en el espacio y en la pieza es fundamental como lo afirma Rudi Duch "la idea es que los espectadores se tomen su tiempo y escuchen los sueños y los descubrimientos que el arte les ofrece"⁴⁷ de esta manera la relación de los conceptos anteriores dan pie para abordar el último concepto.

EL PLANEAMIENTO PARTICIPATIVO O ASISTIDO

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

Patsy Healy, en un artículo publicado a comienzos de los 90 titulado "El planeamiento a debate. La acción comunicativa en la teoría del planeamiento", sigue las ideas de Habermas para reformular la participación en el planeamiento, entendido como empresa comunicativa, y propone que "el planeamiento urbanístico se debe entender como un proceso basado en la colectividad y en la interactividad", criticando "la dominación unidireccional del racionalismo científico", que ha obstruido la interactividad.

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

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

Quizás en este contexto urbano de crisis y al mismo tiempo de oportunidad, el arte tenga algo que aportar, pero, en el mejor de los casos, habrá de tratarse de un arte que, superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formularse preguntas en diversas direcciones e incorporar reinventiones en la perspectiva de un horizonte inédito y complejo, aún por dibujar.

COMO ANTECEDENTE

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

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

NUOVO GÉNERO DE ARTE PÚBLICO

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

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

De este modo, reformulan las prácticas del arte público alumbrando lo que sus teóricos han denominado *nuevo género de arte público*, y Mitchell prefiere llamar arte público *crítico*, confrontándolo al arte público *utópico* (heredero de las Vanguardias) que, a su juicio, "pretende construir un esfera pública ideal, un *nonsite*, un paisaje imaginario", aunque reconoce que obras como el *The Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Lin se sitúan entre la utopía y la crítica.

De una manera sugerente, Jeff Kelley ha establecido la diferencia entre *lugar* y *emplazamiento* ilustrativa para apreciar el desplazamiento del centro de interés de los artistas del nuevo género de arte público en relación con el *site specificity*: mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un *lugar*: su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar.

Lucy R. Lippard ha completado la aproximación de Kelley apuntando que "aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez" En los últimos años de la década de los 80 y a comienzos de los 90, este tipo de respuestas artísticas comienza a categorizarse a través de formulaciones críticas.

Estaba ya en marcha una nueva dirección de arte público que reorientaba el concepto de lugar, interpretado por Lucy R. Lippard como un "emplazamiento social con un contenido humano", por lo que reclama "un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas..." El arte se conecta, pues, con las problemáticas sociales y estrecha críticamente sus lazos con la política.

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

2.2.2 PARK FICTION

El arte público incorpora funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas, lo que equivale a cuestionar la auto-referencialidad y el genio del individualismo creador.

El patrón del artista convencional aislado, subjetivo, egocéntrico, que se compadece con las condiciones sociales, cívicas, territoriales y funcionales que competen al arte público. La naturaleza pública de las obras y la invasión del espacio de la ciudadanía obliga a los creadores a superar la mera expresión individual, planteando, en definitiva, la necesidad de reconceptualizar su papel.

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

Capacidad creativa, cooperación interdisciplinar, participación ciudadana, coordinación administrativa y cultural del proyecto están llamadas a converger tanto en el planeamiento urbano como en las acciones de recualificación, de modo que la polivalencia y el potencial creativo de los equipos equilibren y enriquezcan las respuestas en el diseño de espacios públicos, superando la dinámica convencional de incluir piezas en espacios asignados, por lo general sin identidad ni significado.

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

El controvertido Battery Park City de Nueva York constituye un notable ejemplo de actuación urbana integral (urbanismo, diseño, jardinería, mobiliario, arte público...) es una comunidad planificada de un área de 0.4 km² en el extremo sudoeste de Manhattan en Nueva York del que una milla y cuarto se dedica a actuaciones de arte público, a partir de 1981. La zona sobre la que se levanta ha sido ganada del Río Hudson usando 917,000 metros cúbicos de tierra y rocas excavadas durante la construcción del World Trade Center y otros proyectos. El Vecindario, donde se ubica el WTC, así como varios edificios residenciales y comerciales, fue bautizada con ese nombre debido al vecino Battery Park.

Pertenece y es administrado por la Autoridad de Battery Park City (BPCA), una corporación pública que no está controlada por el gobierno de la ciudad. Las ganancias de la zona se invierten en proyectos residenciales en zonas de bajo ingreso como El Bronx y Harlem. Ofreciendo resultados de paisajismo urbano y arte público reseñables;

entre otros artistas, intervienen Mary Miss, Scott Burton, Ned Smyth, R. M. Fischer y Richard Artschwager.

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

"En un barrio de Hamburgo, en una cierta calle, había un cierto número de casas ocupadas. El gobierno de la ciudad decidía, en 1987, demoler algunas de ellas, que alojaban a cientos de personas. ¿Para qué? Para hacer disponibles terrenos para conceder a contratistas privados.

El modelo es familiar y se ha ejecutado de mil modos en mil ciudades: ninguna expresión es más característica de un cierto sentido común del urbanismo en la época de consenso neoliberal. Solo que en este caso un grupo de ocupantes iniciarían una larga y compleja protesta, de la cual no es preciso (no es posible) retener aquí sino que acabaría siendo exitosa, y resultaría en que el gobierno de la ciudad revirtiera sus planes, de modo que el grupo de viviendas de Hafenstrasse, que era el núcleo del conflicto, se convertiría en una cooperativa administrada por lo antiguos ocupantes.

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

El barrio donde esto sucedía se llama St. Pauli. El barrio es pobre y densamente habitado, está lleno de cabarets y casas de prostitución, los espacios públicos y las vistas al muelle (junto al cual el barrio se encuentra) son escasas. En 1993, la administración de la ciudad resolvería iniciar construcciones en el único punto en que el barrio se abría a la bahía.

La construcción desplazaría algunos edificios; uno de ellos era cierto Pudel Club que era la sede de una densa escena local de bandas punk y de música electrónica y que frecuentaban los artistas que se habían instalado allí. Y esta protesta activaría nuevamente la comunidad formada en las protestas de Hafenstrasse, que ahora se rearticularía en una alianza de vecinos y ocupantes, de la iglesia y el centro de la comunidad, de los músicos del Pudel Club y la directora de la escuela, de una serie diversa de individuos que propondría como el centro de su reclamo la construcción de un parque público.

Entre los artistas que se mudaban por entonces a St. Pauli estaban Christoph Schaefer y Cathy Skene, que eran parte de una escena artística en la cual se había debatido desde la década de 1980 la cuestión del arte en los espacios públicos. En estos casos la cuestión de los parques rara vez se articulaba de manera directa con la acción política, y esto era particularmente importante para Schaefer y Skene, que se incorporarían en 1995 a la protesta, y propondrían que se realizaran una serie de acciones vinculadas por un nombre: "Park Fiction" (que había sido el nombre de una rave que se realizaba a comienzos de la década en Hamburgo).

¿Qué acciones? Una de ellas era lo que llamarían "producción colectiva de deseos". Pero ¿los deseos pueden producirse? ¿No es un deseo aquello que existe independientemente de toda producción?

La producción colectiva de deseos comenzaría aquí a tener lugar de una manera simple, tentativa: a través de una serie de eventos y encuentros informales donde se trataría de construir y responder a cuestionarios. Cuestionarios que muchas veces tomaban, ellos mismos, la forma de los cuestionarios característicos de las escuelas primarias e incluían la clase de preguntas que podían formularse, para auditorios infantiles⁴⁸.

Es así que Park Fiction empezó en 1995, después de que los asentamientos irregulares fueron regularizados, sin embargo no se trata de un espacio privado sino acerca de los deseos que salen de las casas y se apropian del espacio público. Funciona como una red local en la que participan los vecinos, instituciones sociales, la iglesia, paracaidistas, artistas, comerciantes, etc.

48 LADDAGA, Reinaldo, Estética de la emergencia, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p.10

La idea central es organizar un proceso paralelo de planificación y una producción colectiva de deseos (sin ser comisionados por las autoridades para hacerlo) donde las decisiones sobre los proyectos propuestos se toman en dos mesas redondas comunitarias y se trabajan o desarrollan a partir de un consenso alternativo (se decide democráticamente) y se reclama el espacio público para producciones no comerciales de los deseos emanados del barrio.

2.2.3 EL ÁNGEL EXTERMINADOR O EL MURO INVISIBLE

El artista se vincula, bajo distintas estrategias con la idea del Arte-Vida, lo que trae como consecuencia poner la obra en libertad, en libre circulación y de esta forma abandonar la galería para actuar directamente en la realidad, sobre una disposición artística y política determinada. *cada hombre es un artista*

Es entonces que opera la experiencia estética creadora en el espacio público, legitimando de ésta forma las capacidades de la gente que no se ven como artistas y que sin embargo tienen la voluntad expresiva y la sensibilidad artística. Por lo tanto el arte adquiere mediante esta estrategia un enlace social y una dimensión político social; generando un espectro que intenta dar cuenta de las relaciones humanas en sus contextos y sus necesidades.

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

En síntesis Beuys, intenta vincular los conceptos de arte y vida y con ello proclamar que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa y esta se revela a través del trabajo, por lo que la tarea del artista no es en su raíz distinta a la de los que no lo son. Como consecuencia no busca producir objetos, "obras", sino acciones.

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

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

Pienso que las obras de arte, en el espacio público encierran un sentido social que involucra al artista activamente con su entorno. Creo que las obras de Santiago Sierra por ejemplo, encierran un sentido social que lo involucra activamente con su entorno y el arte actual, sin hacer de él un artista activista o un simulador, es decir que desde mi punto de vista no se aprovecha de las circunstancias de las personas con las que trabaja pues incluso aunque sea parte de su obra, las remunera.

Además denuncia y actúa en consecuencia con sus implicaciones, dando sentido a una frase de Octavio Paz "Para que pueda ser he de ser otro, salir de mi, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan la plena existencia."⁴⁹

En el mismo sentido Santiago Sierra comenta "Ese Ángel Exterminador es siempre el mismo y creo tenerlo bien localizado"⁵⁰

⁴⁹ BENEDETTI, Mario, Poemas de Otros, cita Octavio Paz. s/p

⁵⁰ MARTINEZ, Rosa, Entrevista a Santiago Sierra, 50 Bienal de Venecia, Catálogo, España, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003, p. 18



Desarrollo de la
PROPUESTA DEL
LIBRO
ALTERNATIVO

CAPÍTULO





3.1 PROPUESTA CONCRETA

El proyecto propone la construcción de un libro transitable de manera colectiva, en un espacio público y a través de su proceso de construcción generar una memoria colectiva, que parte de las aportaciones individuales.

El libro transitable se desarrollará mediante una serie de intervenciones y acciones colectivas perneadas por las estrategias de juego y fiesta donde el participante tendrá la posibilidad de colaborar en la transformación de la estructura de la obra y esto le permitirá entremeterse en las posibilidades de alteración de la misma.

En éste proceso se registraran las posibilidades de modificación que tienen las piezas. De tal suerte que la construcción o intervención de la obra genere una experiencia colectiva que parte de la creatividad.

Ahora bien para describir el desarrollo de la propuesta, haré una descripción corta de los elementos que me sirven para registrar los procesos de construcción de la obra y la toma de decisiones en su realización teórico - práctica. Para ello me valgo de tres conceptos o acciones fundamentales:

1. La Bitácora
2. El Scouting
3. La Estrategia

3.2 BITÁCORA

La bitácora en sí es un armario o caja de madera, por lo general de forma cilíndrica o prismática, fija a la cubierta de un barco junto a la rueda del timón, y en la que va montada la aguja náutica mediante suspensión cardán, a fin de que siempre se mantenga horizontal a pesar de los balances y cabezadas del buque.

En su interior se colocan imanes y al exterior dos esferas de hierro dulce, para anular la acción perturbadora producida por los hierros de abordo y hacer uniforme el campo magnético que rodea a la aguja, con objeto de lograr que en todo momento señale el norte magnético.

Antiguamente, cuando los buques carecían de puente de mando cubierto, solía guardarse en el interior de la bitácora el llamado cuaderno de bitácora, para preservarlo de las inclemencias del tiempo.

El nombre bitácora está basado en los cuadernos de viaje que se utilizaban en los barcos para relatar el desarrollo del viaje. Aunque el nombre se ha popularizado en los últimos años a raíz de su utilización en diferentes ámbitos, el cuaderno de trabajo o bitácora ha sido utilizado desde siempre.

Ahora bien, el término es usado también para nombrar un registro escrito de las acciones que se llevaron a cabo en cierto trabajo o tarea. Esta bitácora incluye todos los sucesos que tuvieron lugar durante la realización de dicha tarea, las fallas que se produjeron, los cambios que se introdujeron y los costos que ocasionaron.

El Cuaderno o bitácora de trabajo es un cuaderno en el cual estudiantes, diseñadores, artistas y trabajadores de empresas en general, entre otros, desarrollan su trabajo, anotan cualquier información que consideren que puede resultar útil para su trabajo.

Esto no se aplica solamente a asuntos laborales. Por ello el uso de una bitácora para describir el viaje que se emprende al hacer una tesis es muy importante, porque además de registrar el proceso, también es el lugar donde se toman las decisiones más importantes al realizar una obra.

En éste sentido es que dentro del contenido que se desarrolla en una bitácora es necesario incluir el scouting, porque se convierte en una de las actividades fundamentales para la toma de decisiones.

3.2.1 SCOUTING

Con ésta misma idea el scouting⁵¹ se puede definir de las siguientes formas:

1. Recorrer un lugar para conocerlo o descubrir lo que hay en él: explorar el fondo del mar; explorar una isla.
2. Examinar detenidamente una cosa o una situación o circunstancia, generalmente para obrar en consecuencia: explorar un mercado.
3. Examinar detenidamente el médico a una persona o sus órganos para formar un diagnóstico.

La exploración es uno de los tres pilares de la investigación científica, siendo descripción y explicación los restantes. Así, la exploración es el intento inicial de develar un conocimiento genérico sobre algún fenómeno.

Aparentemente estos términos se pueden aplicar a circunstancias ajenas al arte, pero en lo que corresponde al arte público se genera una relación de codependencia, es decir que se necesitan para generar mejores estrategias para realizar una pieza y determinan las decisiones de lo que influye alrededor de la pieza, sobre todo de forma operativa.

En concreto el scouting es la exploración previa que se hace en el sitio donde se desarrollará una pieza, ahí se estudian los diversos factores que pueden alterar, imposibilitar, mejorar, etc; el desarrollo de la misma y estos factores son de diversa índole, como por ejemplo: el clima, la hora, el lugar físico, las personas, el tránsito, la policía, etc. Y a partir de el análisis de dichos factores se toman decisiones y la pieza puede sufrir alteraciones o mejoras al momento de ser ejecutada.

Éstas decisiones provocan que el artista busque las mejores estrategias para desarrollar su pieza.

3.2.2 ESTRATEGIAS

El sistema visual tiene una capacidad limitada y no puede procesar todo lo que capta la retina. En vez de ese procesamiento completo, lo que hace el cerebro es basarse en la atención para concentrarse en los detalles importantes y filtrar todo lo que sea secundario.

En nuestra actividad cotidiana al observar algo, el detalle visual que es el objetivo de nuestra atención, suele estar rodeado por muchos otros estímulos que de momento resultan irrelevantes. La atención dirige dinámicamente la información relevante hacia áreas de toma de decisiones dentro del cerebro y elimina el ruido de fondo. Mi estrategia tiene que ver con ver, es decir que la mirada o el ver son lo que provoca la toma de decisiones por una estrategia u otra.

Pero ¿que es una estrategia?, El concepto de estrategia se usa normalmente en tres formas.

Primero, para designar los medios empleados en la obtención de cierto fin, es por lo tanto, un punto que involucra la racionalidad orientada a un objetivo.

En segundo lugar, es utilizado para designar la manera en la cual una persona actúa en un cierto juego de acuerdo a lo que ella piensa, cuál será la acción de los demás y lo que considera que los demás piensan que sería su acción; ésta es la forma en que uno busca tener ventajas sobre los otros.

Y en tercer lugar, se utiliza para designar los procedimientos usados en una situación de confrontación con el fin de privar al oponente de sus medios de lucha y obligarlo a abandonar el combate; es una cuestión, entonces, de los medios destinados a obtener una victoria.

Ahora bien la ventaja de estar consiente de la toma de decisiones me hizo generar mis estrategias en los siguientes niveles:

1. La estrategia relacionada con el arte y el espacio público: Intervención y Acción
2. La estrategia dentro de Intervención y Acción: La Fiesta y el Juego
3. La estrategia dentro de Fiesta y Juego: Análisis de Espacio a través de scouting
4. La estrategia del scouting: La Bitácora con planteamiento del proyecto y del lugar en específico
5. La estrategia de Bitácora: A partir del Arte y el Espacio Público

Estas estrategias dieron origen a los dos puntos siguientes:

Procesos: Hablo de procesos, cuando me refiero a todo lo que involucró la obra desarrollada para la maestría en cuanto a la construcción de cada acción e intervención.

Acciones e Intervenciones: Se refieren específicamente a las piezas que realice para esta tesis.

3.2.3 PROCESOS

En este apartado voy a trasladar de la bitácora original solo una obra, *Buena, Bonito y Barato* para ejemplificar el proceso de construcción de la obra y las cosas que fueron ocurriendo durante todo su desarrollo desde el boceto hasta su culminación.

Antecedentes: Ésta pieza fue creada de forma participativa por un grupo de amigos. La idea central era generar un juego, que nos permitiera abordar y realizar, estrategias que consideramos elementales en una pieza de arte público y se elaboró un documento que explica el proyecto y el cual expongo a continuación.

TÍTULO: "VESTIGIO"

Objetivo: Generar una obra de arte público a través de un proceso grupal que contemple recorrido, intervención, espacio y registro.

Síntesis Descriptiva: La obra básicamente es un juego que tiene un instructivo en el cual se especifican las acciones o actividades a realizar. La pieza se divide en dos partes la primera es el juego la cual es el 70% de ella y el 30% restante es el montaje de la pieza (registro de actividades y objetos).

Características :

1. Juego
2. Instrucciones
3. Mapa de sitio
4. Trayectoria
5. Bitácora
6. Construcción de un objeto
7. Involucrar a los habitantes

Instrucciones:

Participantes

- Habrá 6 barcos como máximo.
- Cada barco deberá traer 1 capitán y una tripulación máxima de 5 marinos.
- El capitán deberá hacer una bitácora.

Barco

- El barco tiene que ser construido por el capitán y la tripulación.
- Este podrá ser construido de cualquier material, pensando que este debe desplazarse.
- El barco deberá medir 6.00 mts como máximo y 3.00 como mínimo de ancho y 2.00 mts de max y 1.50 de alto.

El juego

- El juego inicia con todos los participantes en una misma fecha.
- Los trayectos serán distintos.
- El recorrido deberá contener 5 paradas, finalizando como máximo a las 18:00 hrs del mismo día.
- Al inicio del recorrido el capitán y su tripulación pueden llevar todo lo que sea necesario para el viaje.
- A menos de que el barco este atracado en algún puerto, este siempre deberá llevar un navegante.
- El barco no puede iniciar su recorrido si este no esta bautizado, deberás hacer la ceremonia correspondiente al comenzar el juego.
- Los barcos deben especificar su actividad antes de partir.

Puertos y embarcaderos

- El recorrido deberá contener 5 paradas obligatorias (no importa el orden).
- De acuerdo a la actividad del barco, este tendrá que cargar su mercancía en la primera parada y trasladarla al puerto final.
- Parada a comer.
- Conocer a alguien y unirlo a tu tripulación, hasta la siguiente parada.
- Vender o intercambiar.
- Construir un objeto.

El puerto final

- La parada final es en el Hotel Vizcainas el día 26 de Abril alas 18:00 hrs, ahí deberás instalar tu embarcación.

Los ganadores

- Todas las tripulaciones que cumplan con el trayecto, el horario y las paradas, ganaran.

Partiendo del proyecto anterior el equipo con el que trabajé decidí, que *Bueno, Bonito y Barato*, seria el barco con el que participaríamos en el juego. Y ahora mostrare el registro fotográfico que incluye, los referentes utilizados para elaborar la primera idea del barco, que incluyen sus características y estética. Después los bocetos que conformaron la idea del barco, los personajes, los traslados, etc. En el siguiente apartado se muestran los materiales de trabajo y el proceso de construcción y elaboración antes de realizar la acción y por último se muestran las imágenes de la acción en el espacio real.

Referentes y Bocetos >>>>>>

Materiales y Montaje >>>>>>

Acción >>>>>>

MATERIALES Y MONTAJE >>>>>



Acción »»»»





3.3 ACCIONES e INTERVENCIONES

CONTEXTO HISTORICO

Desde finales de la década de los años sesenta, la intervención artística de la ciudad de México constituye una expresión *sui generis*⁵² dentro del arte mexicano contemporáneo, en tanto que los artistas incorporan al espacio público urbano discursos visuales con múltiples significados: simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes. La década de los sesentas, se caracterizó por la fractura social, los movimientos guerrilleros y el autoritarismo gubernamental, los Grupos⁵³ artísticos plantearon las principales premisas del arte urbano no tradicional en donde se incluye la intervención y la acción. Dichas intervenciones y acciones artísticas se fundamentaron en las temáticas sociales, la interacción y comunicación social con los públicos populares; y las obras colectivas y efímeras no tradicionales. De esta manera, su producción fue concebida a partir de las condiciones que imperan en el ámbito callejero.

Estamos pensando más en vacíos metafóricos, huecos y espacios sobrantes, lugares por urbanizar... Por ejemplo los lugares donde te paras para atarte los zapatos, lugares que son meras interrupciones en nuestros movimientos diarios.

—Gordon Matta Clark

Lo primero que nos preguntamos es **¿qué es intervenir o accionar el espacio público?** si tuviera que contestarlo de forma breve diría que son dos estrategias que me permiten construir o proponer la obra en el entorno de lo público. "Las intervenciones transforman contundentemente la relación del hombre con el medio y generan nuevos paisajes insospechados por su artificiosidad y zafiedad."⁵⁴ Y por ello creo que cualquiera de éstas dos estrategias, lo que permiten es hacer una pausa en el entorno cotidiano, como cuando subrayamos una palabra con rojo en un texto blanco y negro.

De ves en cuando hay que hacer una pausa, contemplarse así mismo, sin la fruición cotidiana... (como decía Mario Benedetti en su libro *Poemas de otros*) hacer una pausa en el espacio público que permita un nuevo contexto a los que transitamos en la cotidianidad y el automatismo. La ciudad requiere de pausas y yo aspiro a provocarlas con mi obra.

Las propuestas artísticas que se instalan en el espacio público tratan de vincular al espectador con su contexto o dar una pauta para lograr imaginarios que lo vinculan o desvinculan de su tránsito diario, es entonces que la intervención y la acción funcionan como estrategias del arte para generar dichos imaginarios. "El ciudadano, como actor y usuario de la ciudad, es el destinatario final de estos trabajos urbanísticos y las obras de arte que se ubican en el espacio público."⁵⁵

Intervenir, incidir o participar es el resultado de provocar que el arte público se construya a partir del intercambio, que la gente tenga la oportunidad de participar de la construcción de la pieza de arte, que se sienta incluido, de tal suerte que la obra puede llevar un sin fin de significados, los cuales evolucionan al salir al ámbito social.

⁵² Nota: *sui generis*, expresión latina que significa: singular, único, especial.

⁵³ Nota: el los sesentas, artistas, fotógrafos, teóricos, estudiantes, diseñadores, e historiadores de arte fundaron diversos grupos artísticos que hoy se les conoce como los Grupos: Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Marco, No Grupo, El Taco de la Perra Brava.

⁵⁴ Javier Madruelo, et. al, *Arte público: naturaleza y ciudad*, p. 11

⁵⁵ Idem, p.46

La obra se transforma y no concluye en su exhibición, puesto que el seguimiento y la relación con el entorno son fundamentales, en su proceso de desarrollo la gente propicia su modificación, su cuidado, o hasta su rehúso y termina por resignificar la obra.

Por último, intervenir o incidir en la vida como en el arte implica dejar que participe el otro de uno, es como cuando uno encuentra a esa compañera de riesgos y deciden que pueden intervenir en sus cotidianidades y asumen que el uno puede participar del otro aunque esto signifique incidir en sus defectos, sus sueños o sus proyectos; más adelante deciden nuevamente practicar la intervención y uno entra en el cuerpo del otro incidiéndolo dejado un poco de él en ella, es en ese momento que deciden que un tercero se geste, crezca, nasca e intervenga la vida de estos dos de manera permanente y significativa, es entonces que los tres practicarán la intervención, generando una serie de pausas que les permitan compartir sus complicidades a través de la deconstrucción de su memoria colectiva.

Acciones e Intervenciones >>>>>>

3.3.1 PROPIEDAD PRIVADA

Este proyecto se realizó cuando quitaron a los comerciantes ambulantes de la calle de Moneda en el Zócalo de la ciudad de México. En ese contexto la pregunta era ¿a quién le pertenecía la calle?, ¿a quién el espacio público? Para ello se trabajó con ideas y piezas previas a ésta, vendiendo en vía pública con los comerciantes y entremetiéndonos en su desafío con la policía, entendiendo el contexto como transeúnte, comerciante, habitante, etc. Y partiendo de ello, la pieza se concretó en un sticker con la leyenda "propiedad privada" el cual fue colocado en el piso de toda la calle de Moneda, la cual durante todo ese tiempo permanecía altamente vigilada por la policía y los granaderos.

A manera de viruela, se repartieron las calcomanías para que los compañeros nos ayudaran a pegar cada vez que quitaban o se desprendía alguna. Por último se hizo un registro donde se preguntó a la gente que pensaba de la leyenda y los resultados fueron sorprendentes.



3.3.2 meMORla

El proyecto que presente fue planeado a partir de la de la idea que tengo de lo que ocurrió en el año 68' en México. Partiendo de una premisa fundamental para mi, el 2 de Octubre no es el 68'. Para clarificar esta postura tome un fragmento de una conferencia de Marcelino Perelló Valls, de una recopilación de Silvia Marín en el libro *Diálogos sobre el 68'*.

Los años cuarenta y cincuenta, fueron un mundo en blanco y negro y no solo es una metáfora. Todas las sábanas de todas las camas en todo el mundo, eran blancas, todos los teléfonos eran negros, todos, la televisión era en blanco y negro, toda la ropa interior masculina era blanca, a nadie se le había ocurrido que pudiera ser de colores, de florecitas o cositas, no. La primera vez que vi a un cuate, que hoy es un alto funcionario, con calzoncillos rojos pensé que era puto. Y de repente en los sesenta todo cambió., el color irrumpió, pero no solo en las sábanas, los teléfonos, los calzoncillos y la TV. El color irrumpió en las conciencias, entonces hubo una verdadera eclosión de rebeldía, insubordinación puesta en marcha que alcanzó a toda la sociedad.

Tome esta frase porque me interesaba trabajar con una postura distinta a la que se elabora a partir de la tragedia y la protesta social, que en su caso cada vez es menos comprendida porque las nuevas generaciones no tiene una vinculación estrecha con el acontecimiento y en casos ni siquiera están informados de manera adecuada.

El proyecto consistió en elaborar varios estenciles en madera MDF, en placas de 2.40 cm. X 1.60 cm. Las cuales fueron caladas para generar una imagen de alto contraste. Las imágenes que seleccioné fueron dos básicamente, la primera flores y la segunda la palabra meMORla, las flores tenían una connotación simbólica que alude a una frase complementaria de Marcelino que dice "el Movimiento del 68' no fue una nota roja, fue un fiesta de los estudiantes", decidí que las flores representaban este sentido festivo, los 60', además era una oportunidad de usar color (el de la frase y aludiendo nuevamente a la época) las marchas en se caracterizan por la ausencia de color. En lo que corresponde a la palabra, fue planteada por Elena y me gusto la posibilidad de lectura que tiene, así que tomando como base la tipografía de las olimpiadas se hizo la placa.

Una vez teniendo todo el material se hizo el recorrido durante la marcha y entre la misma para imprimir en el asfalto las imágenes con aerosol, durante todo el recorrido. Y por supuesto lo interesante del proceso fue la reacción de las personas y el intercambio que se produjo con los manifestantes.



» Acción **meMORla** 2 de octubre no se olvida, de la plaza de las tres culturas al Zócalo / México, D.F. 2008 / Placas de MDF caladas a manera de estencil y aerosol / **Esta pieza fue apoyada por la Beca FOECAH 2008.**

3.3.3 LO-FI Y NO APTO PARA DIABÉTICOS

Estas intervenciones fueron las que dieron pie a la estrategia de fiesta porque se prestaban a partir del scouting para la construcción y sobre todo para la destrucción de la obra. Las piezas consistieron básicamente en la construcción de dos murales, los cuales tenían reglas muy precisas para su elaboración:

- Se elabora a partir una idea colectiva, sin boceto, ni maqueta.
- Los participantes son artistas, amigos, etc.
- No es un colectivo, ni un grupo.
- Cada participante desarrolla su propuesta a partir de la idea y del espacio buscando relacionar su propuesta con la del resto de los participantes incidiendo en el espacio de los demás.
- La construcción es con materiales similares o que tengan que ver con la idea.
- La pieza no se inaugura.
- El desarrollo de la acción es a partir una fiesta, la cual se organiza con respecto a la idea, como si fuese temática, la música es en vivo y corresponde a bandas emergentes que se suman a la acción.
- La pieza se consume o se destruye con la participación del público que transforma, come, roba o se lleva las partes que constituyen el mural.

En específico LO - FI corresponde a una pieza realizada a partir de este género de música y se realizaron ensambles en resina y plásticos varios que después el público se llevó a su casa y No Apto para Diabéticos se construyó a partir de dulces para consumirse durante la fiesta.



» Intervención **LO-FI y No Apto para Diabéticos** en un muro de un espacio cerrado a partir de la colocación de objetos y dulces, para que posteriormente se fueran destruyendo a partir de la participación del público en una fiesta / Pachuca Hidalgo, 2008 / **Esta pieza a sido apoyada por la Beca FOECAH 2008.**

3.3.4 EN BUSACA DE LA ISLA DESCONOCIDA Y VESTIGIO: EL BUENO, EL BONITO Y EL BARATO

En éste proyecto se busca la isla desconocida y es un juego que de manera literal, busca ese pedazo de lo que no conocemos, de lo que buscamos sin saber que lo encontraremos, es más sin saber que existe, pero lo buscamos. Como escribe Saramago...

Quiero un barco dijo el hombre. Y tu para que quieres un barco, si puede saberse, fue lo que el rey preguntó, para buscar la isla desconocida, respondió el hombre, que isla desconocida, preguntó el rey, disimulando la risa, como si tuviese enfrente a un loco de atar, de los que tienen manías de navegaciones.

La isla desconocida repitió el hombre.

Hombre ya no hay islas desconocidas. Quien te ha dicho rey que ya no hay islas desconocidas. Están en los mapas. En los mapas están sólo las islas conocidas. Y que isla desconocida es esa que tú buscas. Si te lo pudiese decir, entonces no sería desconocida. A quién has oído hablar de ella, pregunto el rey. A nadie.

En ese caso porque te empeñas en decir que existe. Simplemente porque es imposible que no exista una isla desconocida. Y has venido aquí para pedirme un barco. Sí. Y tú quién eres para que yo te lo dé. Y tú quién eres para no dármelo. Soy el rey y los barcos del reino me pertenecen todos. Más les perteneces tú a ellos que ellos a ti. Que quieres decir. Que tú sin ellos nada eres, que ellos, sin ti, pueden navegar siempre.

En este sentido la obra es un juego donde a partir del traslado de una estructura de madera y tela en forma de barco, navegamos y naufragamos por distintos puntos de un territorio sin dirección y rumbo definido, provocando el intercambio con las personas que transitan por la ruta, con la idea de ir sobreviviendo y encontrando aquello que parece ya no existe porque al parecer todo ya esta descubierto.

La pieza "Vestigio: Bueno, Bonito y Barato" la explique en el punto 3.2.3



» Acción **El naufragio de la Medusa en busca de la Isla desconocida** en el marco del IV Simposio de Artes Visuales y Diseño organizado por el Posgrado de la ENAP UNAM / Ciudad Universitaria / México D. F. 2008 / **Esta pieza a sido apoyada por la Beca FOECAH 2008.**

» Acción **Vestigio: Bueno, Bonito y Barato**. La obra es un juego que tiene un instructivo en el cual se especifican las acciones a realizar. Se divide en dos partes, la primera es el juego la cual es el 70% de ella y el 30% restante es el montaje de la pieza (registro de actividades y objetos). Es una obra de arte público que se realiza a través de un proceso grupal (25 participantes en 5 barcos) que contempla recorrido, intervención, bitácora y registro / Garibaldi / México D.F. 2009 / **Esta pieza a sido apoyada por la Beca FOECAH 2008.**

3.3.5

AMBULANTE TRANSOCEÁNICO

BIENAL INTERNACIONAL "METRÓPOLIS 09"
Copenhague, Dinamarca

PROYECTO: "CHILANGO'S HAWKERS"
TRANSOCEANIC STREET VENDING

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

La práctica del ambulante a lo largo del desarrollo de la ciudad de México tiene una historia muy antigua, en algunas ocasiones la venta ambulante ha sido reprimida y otras veces ha sido legalmente aceptada. Actualmente ésta práctica es ilegal, lo que ocasiona que los ambulantes generen estrategias cada vez más sofisticadas que les permitan brincar la prohibición.

Una de éstas estrategias que llama mi atención, es el uso de mochilas reproductoras o con reproductores para vender discos piratas o clones en el metro, autobuses, en fin en la mayor parte de el sistema de transporte colectivo. Para ello los ambulantes tuvieron que modificar una simple mochila a una mochila diseñada exclusivamente para la venta ilegal de discos, incorporando bocinas, espacio para el cableado y para guardar discos, tapas que ocultan las bocinas y que la esconden o mimetizan como una mochila común entre el tumulto que utiliza el transporte cotidianamente. El resultado es una mochila eficaz y popular que cumple con lo necesario para vender dentro del metro y otros sitios.

El proyecto que propuse consiste en recuperar la estrategia de la venta ambulante en mochilas y generar nuevos diseños de mochilas en los que se puedan vender nuevos productos, así como diseñar soportes para la venta de productos que usualmente ya se venden como el DVD.

Hipotéticamente pensamos que la venta ambulante es para muchos de los mexicanos la única fuente de trabajo y que se esperan épocas económicas más difíciles, así que los diseños de las mochilas podrían responder a la demanda de una población.

La idea central de la pieza es trasladar al metro de Copenhague la venta de piratería o el intercambio, partiendo de la premisa que en Dinamarca no existe el comercio ambulante ni la piratería, además que los vagones son los más nuevos del mundo ya que se estrenaron recientemente y una de sus cualidades es que es automatizado, no hay conductor y se maneja con mucha precisión.

La pieza en si misma es una descontextualización de lo que cotidianamente ocurre en México y pretende interactuar y observar otras realidades como la Danesa y observar como se enfrentan a una situación completamente ajena a su entorno.



» Acción **Ambulante Transoceánico**, realizada en el Metro de la Ciudad de México y Copenhague. El proyecto intenta recuperar las estrategias de la venta ambulante en mochilas y generar nuevos diseños de ellas, mediante las cuales se puedan vender nuevos productos, así como diseñar soportes para la venta de productos que usualmente ya se venden pero con tecnología actual / Copenhague, Dinamarca, 2009 / Esta pieza fue seleccionada y presentada en la Bienal Internacional *Metrópolis* de Arte Público en Dinamarca, dentro del proyecto *Chilango Hawkers*. Esta pieza fue apoyada por la Coordinación del Posgrado en artes Visuales de la UNAM y la Licenciatura en Artes Visuales de la UAEM

DESCRIPCIÓN / GUIÓN DE LA ACCIÓN

En términos generales la acción no difiere de lo que es una estrategia de vendedor ambulante, básicamente se harán recorridos en los vagones del metro ofreciendo los productos que se llevan en las mochilas, intentando generar una relación con los pasajeros y motivar su interés por lo que ofrecemos. A grandes rasgos la idea es:

- 1) Esperar en el andén para abordar el metro
- 2) Subir al metro
 - Estaremos repartidos en tres estaciones de metro que vayan una tras otra.
 - Abordaremos el vagón en la misma área del metro, es decir a la misma distancia del andén, de tal suerte que al subir en cada estación coincidamos en el mismo vagón (como los vendedores en México) baja uno e inmediatamente sube el otro.
 - Abordaremos los vagones de dos en dos personas. Uno tendrá una mochila y el otro repartirá unos pequeños volantes. Por cada una de las Mochilas (son tres).
- 3) Recorreremos el vagón mostrando el producto, dejando correr la música, los videos y la otra persona repartirá un volante donde vendrá escrito en danés un pequeño texto que propondrá el intercambio (en caso de que les interese el producto). Poniendo énfasis en la situación de ofrecer productos y no de causar incertidumbre o algún tipo de agresión.
- 4) Se recorrerá el vagón y al llegar a la siguiente estación se pasará al siguiente vagón repitiendo la estrategia o se hará de regreso si es más conveniente.
- 5) Si alguno de los pasajeros se interesa en intercambiar u observar algún producto, se entablará la conversación pertinente (la pieza no tiene fines de lucro, pero una de las finalidades es propiciar el comercio informal con las acotaciones que conlleva como piratería, clandestinidad, etc.)
- 6) La conclusión será en el momento que se acabe el producto o que se cumpla la trayectoria propuesta.
- 7) La acción se puede llevar a cabo, dos o tres días seguidos en el metro y también se puede realizar en los alrededores de la Bienal o en la misma, de manera esporádica, el día de la inauguración entre el público.
- 8) El texto dirá: "No se vende, ni se regala, se intercambia por lo que usted desee". Traducido al inglés.

Algunos Links y Reseñas Periodísticas

<http://www.eluniversaltv.com.mx/detalle14219.html>

<http://cph-metropolis.dk/dk/metropolis2009/1/chilangohawkers>

<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/59994.html>

<http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/cartelera/details/1361-chilangoas-hawkers>

<http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?metropolis+kunstguide&mode=images&imageId=5734>

<http://www.google.com/hostednews/epa/article/ALeqM5iqC4UUxV7DSKCbHEdKbjR8GJ2i6w>



» Acción *Ambulante Transoceánico*

CONCLUSIONES GENERALES

Lo que concluyo sobre este trabajo, se concentra en las definiciones que intento vincular con mi obra y las posibilidades que tiene en el contexto de lo urbano y de lo público.

Por ello, lo primero que defiendo es que el espacio público se debe redefinir como consecuencia de un proceso crítico, de las diferentes variables que concurren en él. En este sentido la obra debe procurar hacerse permeable a partir del reconocimiento de la naturaleza política del espacio público, debe de igual forma, asumir que el arte público puede ser considerado como un gesto crítico proyectado sobre el territorio.

Y tratando de ser coherente con lo anterior me interesa plantear un proyecto enfocado a la participación y la construcción de una pieza de manera colectiva en el espacio público. Porque me parece que la implicación de las obras de arte público con el contexto resultan insuficientes en la mayoría de los casos, porque no dan respuesta a uno de los constituyentes centrales del *lugar*: el público. Como ya se había mencionado en el segundo capítulo y por ende intento que mi obra se relacione con ésta premisa y constituya otro tipo de pieza en el espacio público.

En un segundo momento enfatizo que el artista debe mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, más allá de las características físicas del emplazamiento. Le debe preocupar la noción de lugar, entendida como “contenido humano”. Su interés debe centrarse en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales: un arte del lugar y de su tiempo, que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en “exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio público en que se manifiesta”, como ha señalado W. J. T. Mitchell.

De una manera sugerente, Jeff Kelley ha establecido la diferencia entre *lugar* y *emplazamiento*. Propone que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un *lugar*: su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales. Por otro lado un lugar representa las dimensiones prácticas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar.

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

En este sentido, el arte que hacemos debe conectarse con las problemáticas sociales y estrechar críticamente sus lazos con la política. El artista, según clasificación de Suzanne Lacy, puede comportarse como experimentador, informador, analista o activista. Por eso me interesa un arte público más social, ideológico, etc, que se exprese a través de una gran variedad de soportes: instalación, video, intervenciones, así como acciones en la calle con el propósito de fijar la atención de los ciudadanos.

Un arte público que incorpore funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas, lo que equivale a cuestionar la auto-referencialidad. La naturaleza pública de las obras en el espacio de la ciudadanía, nos obliga a superar la mera expresión individual, planteando, en definitiva, la necesidad de reconceptualizar su papel.

La multidisciplinariedad, puede ser el marco cohesionador de cualquier proyecto urbano participativo, indica una vía cooperativa que puede ofrecer mayores garantías de éxito y aceptación en las propuestas, aun a riesgo de que la dinámica de cooperación diluya en el conjunto la singularidad de las aportaciones individuales a favor de la obra final.

El arte público se relaciona de un modo muy especial con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva. Además de atender al entorno visual y urbano, contrae relación con el contexto social, cuya gramática lee e interpreta, con el propósito de cuestionar, subrayar y discutir situaciones o de dar respuestas eficaces a las necesidades de los ciudadanos. El arte público en las democracias debe ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos y a incluirles en el sistema de funcionamiento de sus propuestas. De esta forma, la ciudadanía se convierte en parte de la obra o en constructora de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Angelica, et. al., *Implicaciones de la Imagen*, México, UNAM, 2008, 226 pp.

ALGUACIL, Julio, "Ciudad, ciudadanía y democracia urbana", *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, nº 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España, p. 165.

ANDRADE, Lourdes, CORONEL, Juan, SEBASTIÁN et. al., *Escultura Mexicana, De la Academia a la Instalación*, 2 ed., México, LANDUCCI CNCA INBA, 2001, 453 pp.

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

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

BENEDETTI, Mario, *Poemas de Otros*, México, Punto de Lectura, 2002

BENITEZ, Issa María, CARRIÓN, Ulises, HELLION, Martha, et. al., *Libros de Artista*, España, TURNER, 2003, T. I , 360 pp.

BOLLONOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, España, Labor, 1969, 249 pp.

BOURRIAUD, Nicolás, *Posproducción*, 3ª Ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editorial, 2009, 123 pp.

BOURRIAUD, Nicolás, *Estética Relacional*, Edición traducida por Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Argentina, Editora Adriana Hidalgo, Buenos Aires , 2006.

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

COLLINS, Judith, *Sculpture Today*, China, Phaidon, 2007, 483 pp.

DAVIS, Tony, *Escenógrafos*, España, Océano, 2001, 176pp.

DEBROISE, Oliver, *Binational exhibition of installation an site – specificart: In Site 94, USA*, Sally Yort, 1995, 178 pp.

DEBROISE, Oliver, et. al., *La Era de la Discrepancia* Arte y Cultura Visual en México de 1968 - 1997, México, UNAM, 2007, 469 pp.

DEMENCHE, Morón, Concha, "La ciudad, paradigma de la nueva crisis. Madrid como ejemplo", *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, nº 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España, p. 42.

FOSTER, Hall, *Este funeral es por el cadáver equivocado, Diseño y Delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002.

FOSTER, Hall, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

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

GARCÍA, Canclini, Néstor, *Imaginario Urbanos*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005.

GARCIDUEÑAS, Sol, *Estar y no Estar, Helen Escobedo 15 Instalaciones*, México, UNAM, 2000, 94 pp.

GAVIN, Francesca, *Creatividad en la Calle*, España, Blume, 2008, 128 pp.

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

GONZÁLEZ, Casanova, Miguel, *Medios Múltiples Dos*, México, UNAM, 2008, 285 pp.

GROSENICK, Uta, *Art Now*, TASCHEN, Inglaterra, 2005

GROSENICK, Uta, BURKHARD, Riemschneider, *ART NOW 137 artistas al comienzo del siglo XXI*, Alemania, Taschen, 2002, 638 pp.

GROSENICK, Uta, *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*, Alemania, Taschen, 2001, 576 pp.

HELLION, Martha, Ulises Carrión, *¿Mundos personales o estrategias culturales?*, España, TURNER, 2003, T. II , 178 pp.

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

INGO, Walter, *Arte del siglo XX*, Alemania, Taschen, 2002, 840 pp.

HUYSEN, *El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scène* Museografía contemporánea II, México, Revista de la ENAP, nº 18

JAAR, Alfredo, *The Aesthetics of Resistance*, Italia, Fundación Antonio Ratti, 2005.

JAAR, Alfredo, *La Política de las Imágenes*, Chile, Metales Pesados, 2008, 131 pp.

JAAR, Alfredo, *Emergencia*, España, MUSAC, 2000.

JAAR, Alfredo, *Santiago de Chile 2006*, Chile, ACTAR, 2007, 294 pp.

KARTOFEL, Graciela, MARÍN, Javier, *Ediciones de y en Artes Visuales*, México, UNAM, 1992, 102 pp.

KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

KRAUSS, Rosalind *La originalidad de la vanguardia y otros mitos*, España, versión española de Adolfo Gómez Cedillo, 1996.

LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la Emergencia Argentina*, Adriana Hidalgo Editora, 2006, 293 pp.

LOPEZ, Chuhurra, Osvaldo, *Estética de los elementos Plásticos*, España, Labor, 1970, 154 pp.

LUCIE SMITH, Edward, *Artes Visuales en el siglo XX*, Alemania, Könemann, 2000, 400 pp.

LUNA, Alejandro, *Esenografía*, México, CNCA INBA, 2001, 251pp.

MADRUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, 1994.

MADRUELO, Javier, *Arte Público, Propuestas Específicas*, Chile, Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile, 2006.

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

MARTINEZ, ROSA, Entrevista a Santiago Sierra, 50 Bienal de Venecia, Catálogo, España, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003

MEDINA, Cuauhtémoc, "SANTIAGO SIERRA" 50 BIENAL DE VENEZIA, España, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.

MEDINA, Cuauhtémoc, et. al., *Francis Aljys China*, Phaidon, 2002, 158 pp.

MICHELI, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, 2ª. ed., España, ALIANZA FORMA, 2002, 364 pp.

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

MINK, Janis, *Duchamp*, Alemania , Taschen, 1996, 95 pp.

MONSIVÁIS, Carlos, *El Centro Histórico de la Ciudad de México*, España, Turner, 2006, 116 pp.

NAREDO, José Manuel, "Ciudades y crisis de civilización", *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, nº 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España, p. 24.

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

OLIVEIRA, Nicolas, *Installation Art*, Inglaterra, Thames and Hudson, 1996, 205 pp.

OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Alemania ,Taschen,1999, 239 pp.

PERNIOLA, Mario, *Los Situacionistas*, España, Acuarela, 2008, 175 pp.

PUIG, Toni, *Marca Ciudad*, Argentina, Paidós, 2009, 286 pp.

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

RIAÑO, Alcalá, Pilar, et. al, *Arte, Memoria y Violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Región, 2003.

RICHARD, Nelly, *Fracturas de la Memoria*, Argentina, Siglo XXI, 2007, 221 pp.

RIVAS de las, Juan Luis, "La naturaleza en la ciudad- región: paisaje, artificio y lugar", en *El paisaje. Actas. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996.

RUEDA, María, *Arte y Utopía. La Ciudad desde las Artes Visuales*, Argentina, Asunto Impreso Ediciones, 2003, 155 pp.

SABATÉ, Joaquín, conferencia "Patrimonio, turismo, infraestructuras y ordenación del territorio", pronunciada en la Fundación César Manrique el 8 de octubre de 2001, dentro del espacio de reflexión "Fronteras y direcciones del progreso".

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

SÁNCHEZ, Alma, *La Intervención Artística de la Ciudad de México*, México, Navegantes de la comunicación gráfica, 2003, 203 pp.

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

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

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

SUAZO, Felix, *Para una redefinición de lo político en las practicas de creación contemporáneas*, México, Curare, nº 16, julio-diciembre, 2000.

STANGOS, Nikos, *Conceptos de Arte Moderno*, 6ª.reimp.,España, Alianza, 1997, 258 pp.

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

PANOFSKY, Ewin, *Estudios sobre la Iconología*, España, Alianza Editorial, 1984

PIZARRO, Esther "Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense)", *Címal. Arte internacional*, 2ª etapa, nº 54: Arte público, 2001, pp. 41-45.

WARBURG, Aby, *El Ritual de la Serpiente*, México, Sexto Piso, 2004
Exhibition tour, *Gabriel Orozco*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, México, Museo internacional Rufino Tamayo, 2000.

Ice Cream, China, Phaidon, 2007, 443 pp.

Cream 3, China, Phaidon, 2003, 443 pp.

Fresh Cream, China, Phaidon, 2000, 441 pp.

Catálogo, *Fluxus*, In Germany 1962 – 1994, Alemania, ifa. s/a

Catálogo, *Artist Directory*, China, Phaidon, 540 pp.