



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Libro híbrido del paisaje urbano de la Magdalena Conteras.”

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales.

Presenta
Sandra Benítez Colín.

Director de Tesis: Doctor José Daniel Manzano Águila.

México, D.F., 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.

*María Luisa Benítez Colín,
Christian Phunk, Luisa, Ángel,
Pavel, Yuriiko, Daniel Manzano,
Raúl Méndez, Eduardo Ortiz,
Elizabeth, Jorge, Carlos,
Familia, Banda, Vecinos.*

*A todos les agradezco sinceramente
su apoyo, los consejos, las enseñanzas
y también los jalones de orejas.
Sin ellos -sin ustedes-
este proyecto no habría salido adelante.
¡gracias!*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I EL PAISAJE URBANO DE LA MAGDALENA CONTRERAS	
1.1 El paisaje	6
1.1.1 Definición de paisaje	10
1.1.2 Tipos de paisaje	17
1.1.3 El paisaje urbano	22
1.1.4 Paisajistas urbanos	26
1.2 Urbanización de la Ciudad de México	32
1.3 Urbanización de La Magdalena Contreras	35
CAPÍTULO II LOS LIBROS ALTERNATIVOS	
2.1 El libro tradicional, antecedente de <i>los otros libros</i>	43
2.2 Las características de los libros alternativos	50
2.3 Clasificaciones dentro del nuevo arte	54
2.3.1 Libro ilustrado y Libro de artista	54
2.3.2 Libro objeto	56
2.3.3 <i>Bibliociast</i> y Libro híbrido	58
2.3.4 Publicaciones independientes y Blogs	60
2.4 Libros sobre paisaje	64
CAPÍTULO III PROPUESTA DEL LIBRO HÍBRIDO TITULADO “LIBRO DE CONTRERAS”	
3.1 La maqueta	66
3.2 Proceso de realización del “Libro de Contreras”	69
3.2.1 El mapa y la relación espacial	72
3.2.2 Los paisajes y la poliestergrafía	74
3.2.3 El “Libro de Contreras” terminado	78
CONCLUSIONES GENERALES	79
BIBLIOGRAFÍA	81
IMÁGENES	84

Introducción

El paisaje urbano ha sido un tema recurrente en xilografías y grabados en metal de mi autoría, en los que acostumbraba describir algunas calles y edificios del Centro Histórico de la Ciudad de México. Esta investigación sólo se tratará del paisaje urbano de una delegación política del Distrito Federal, La Magdalena Contreras, por ser el entorno con el que me encuentro más familiarizada y también por ser un lugar a punto de cambiar debido a un proyecto vial llamado *Supervía Poniente*, que, según lo previsto, se extenderá desde el emporio de Santa Fe hasta el Cerro del Judío (colonia de dicha delegación).

El paisaje nace de la contemplación, del deambular sin rutas preestablecidas. Lo que llame la atención de él es cuestión de cada espectador, al igual que la manera de representarlo. Por otra parte, esta investigación también se trata de los libros como una estructura espacio-temporal formada por elementos que no pueden actuar independientes como sucede en los libros tradicionales; los libros alternativos son un todo. El objetivo principal de este proyecto es representar el paisaje urbano de la Magdalena Contreras en un libro alternativo, en el que cada página corresponda con el paisaje de una zona específica y el lector pueda acceder a él desde donde le plazca.

Esta investigación está dividida en tres capítulos. En el primero, titulado *El paisaje urbano de La Magdalena Contreras*, se define lo que es el paisaje desde la perspectiva de las artes, y también se describen los tipos de paisaje, entre ellos el paisaje urbano. Un complemento son las referencias a las obras de algunos artistas enfocadas al paisaje urbano y a la caminata. El segundo apartado es una breve crónica sobre la urbanización de La Magdalena Contreras cuyo preámbulo son algunas notas sobre la urbanización de la Ciudad de México.

El segundo capítulo, *Los Libros Alternativos*, se exponen las características de este tipo de obras y su clasificación en libros de artista, libros objeto, *bibliociast* y libros híbridos. Se dan ejemplos de libros realizados en México y en el extranjero desde los años sesenta. El capítulo finaliza con las propuestas de libros de paisaje que sirven de referencia a la obra principal de esta investigación.

Ambos capítulos convergen en el tercero, el desarrollo de la *Propuesta del Libro Alternativo "Libro de Contreras"*, que comienza con la construcción de una maqueta y de cómo la idea evoluciona hasta convertirse en el objeto definitivo. Otro apartado trata de las relaciones entre cada uno de los elementos que componen la obra y el tema principal, así como de los paisajes contenidos en el libro y la técnica utilizada para su elaboración.

Cuando existe una ilustración, dentro del texto se encuentra la anotación "[fig. X]", misma que puede consultarse en el apéndice.

Ya que en los capítulos I y II sólo son referencias históricas y conceptuales que sustentan la propuesta, esta tesis puede comenzar a leerse desde el capítulo tres y posteriormente pasar a cualquiera de los otros dos, o bien leerse de la forma convencional.

CAPÍTULO I

EL PAISAJE URBANO DE LA MAGDALENA CONTRERAS

1.1 El paisaje

El paisaje se hace por placer, sobre todo por el placer de mirar. La mirada nunca ha sido la misma a través de la historia ni el paisaje ha nacido a la par del hombre. El paisaje se debe al desarrollo de una nueva forma de percibir el entorno y al mismo tiempo de plantearse la propia situación frente a él.

En la historia de las antiguas civilizaciones, los chinos fueron los primeros que pintaron su tierra neblinosa de escarpados picos unos cinco siglos antes de Cristo, mientras que en Europa fue precisamente Cristo quien frenó el desarrollo de la mirada paisajista iniciada en Grecia y Roma [fig. 1]. Javier Maderuelo¹ señala que existen ejemplos de pintura mural griega en la que se aprecian paisajes esquemáticos, aunque las montañas representadas sólo servían de fondo a alguna escena bucólica. Por otra parte, explica que los romanos estuvieron más cerca de poseer el concepto de paisaje, ya que en sus villas tenían grandes jardines en los que se deleitaban en sus horas de ocio y placer.

El paisaje maravilla los sentidos. El cristianismo medieval fue muy severo en lo que a los placeres se refería. Sólo podía existir la contemplación de Dios y todo lo que pudiera provocar placer fuera de ello era considerado pecaminoso. Este fue un motivo por el cual el paisaje, como contemplación de la naturaleza, no fue desarrollado durante este periodo. Por otra parte, el feudalismo mantuvo prácticamente inmóvil a la gente por siglos. La movilidad, el viaje, el comparar lugares o *países* como entonces se llamaba a las provincias², es lo que origina el paisaje. Es cierto que los villanos partían en

¹ MADERUELO, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*.

² *Ídem*, p. 25.

grandes peregrinaciones como la que iba a Santiago de Compostela, pero no había grandes diferencias físicas entre los lugares por donde los peregrinos pasaban; Europa era básicamente un gran bosque y ello daba idea de continuidad entre los lugares aunque éstos fueran por ejemplo, francos o hispanos. No obstante, subsiste la anécdota del poeta Petrarca, quien a pesar de las restricciones morales de su época se atrevió a escalar el monte Ventoux en el siglo XIV sin otro afán que deleitarse con el panorama, pero ya en la cima:

“se le ocurrió abrir al azar su ejemplar de las Confesiones de San Agustín y tropezó con el pasaje siguiente: “*Y los hombres se asombran ante las cimas de las montañas y las poderosas olas del mar, y el ancho lecho de los ríos, y el circuito del océano, y la revolución de las estrellas, pero a sí mismos no prestan atención*”.³

El poeta refirió: “Cerré el libro, furioso conmigo mismo de estar todavía admirando cosas terrestres, cuando hubiera podido aprender, desde hacía mucho tiempo, hasta de los filósofos paganos, que no ha nada admirable salvo el alma, que, cuando es grande, no encuentra nada grande fuera de sí misma”.⁴

Otro antecedente del paisaje, esta vez en la pintura, son las ilustraciones del *Muy rico libro de horas del duque de Berry*⁵, ya que en ellas se advierte la transformación en la mirada de los artistas europeos. Cada ilustración representa la vida cotidiana de la aristocracia medieval en distintas épocas del año: la de enero es una fiesta de Año Nuevo; la de febrero, una escena invernal; la de abril, una boda; la de septiembre, la vendimia, etc. Estas escenas a campo abierto cada una con su respectivo matiz estacional, hacen pensar ya en la observación de la naturaleza [fig. 2].

³ CLARK, *El arte del paisaje.*, p. 21-22.

⁴ *Ídem.*

⁵ Nota: Este libro fue realizado por los hermanos Limbourg hacia 1415. Los libros de horas eran encargados por los aristócratas a los miniaturistas, contenían un calendario de los días de culto y oraciones para la liturgia, de aquí proviene el nombre de *libro de horas*.

Los estudios de los fenómenos lumínicos y las investigaciones sobre perspectiva iniciados por Brunelleschi entre 1401 y 1409 contribuyeron a que los fondos monocromáticos que hasta entonces enmarcaban las escenas religiosas fueran sustituidos poco a poco por la representación de lugares. Estos *paisajes*, que comenzaron a ser comunes en la pintura italiana a principios del Renacimiento, no correspondían con sitios reales sino que eran una especie de convención que establecía los motivos que cada escena debía contener para que fuera fácilmente reconocida por los fieles. Las vistas tanto de parajes agrestes como de ciudades reales sólo fueron posibles gracias al cambio en la forma de mirar el entorno como producto de los descubrimientos del siglo XV: los viajes de exploración a lugares distantes y los estudios topográficos dados a conocer a través de los libros impresos. La gran cantidad de testimonios visuales de tales descubrimientos obligó a los artistas europeos a voltear hacia la propia tierra, a compararla como se mencionó anteriormente, con sitios exóticos de los que se contaban historias fantásticas, sobre todo de América. Los trabajos de geógrafos y artistas “mostrarán unas realidades invisibles (...) la representación hace emerger el objeto (...) no tendríamos conciencia paisajística sin los mapas y los cuadros que nos han mostrado muchas cualidades que posee el territorio como paisaje”⁶. Poco a poco el paisaje fue ganando independencia hasta consolidarse como un género pictórico autónomo en el sentido de que no era más el fondo de una escena, sino que se expresaba por sus cualidades propias.

Es posible que en México el paisaje hiciera su aparición entre los siglos XVII y XVIII, según la referencia de Carlos de Sigüenza a una pintura que representa una procesión a la Villa de Guadalupe⁷, de la cual no ofrece más datos. Por su parte, Justino Fernández menciona las obras *San Juan Bautista* y *La Inmaculada* de Baltasar de Echave Ibaía [fig. 3] como paisajes fantásticos de la época novohispana realizados en tonos azules que dice, guardan relación con las obras de Patinir⁸, mas en ambos casos los paisajes citados carecen de autonomía tal y como sucedió con las primeras pinturas de paisaje europeas.

⁶ MADERUELO, *Op. cit.*, p. 32.

⁷ ROMERO de Terreros, Manuel, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, p.2.

⁸ FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano desde sus orígenes hasta nuestros días*, p.103 y 104.

Fue hasta el siglo XIX, época en la que el paisaje europeo alcanzó su punto más elevado, cuando este género dio sus frutos en la Academia de San Carlos con las enseñanzas de Eugenio Landesio, un paisajista italiano. Landesio enseñaba a sus alumnos a copiar del natural y fue el primer pintor en tratar temas sobre la historia de México y en publicar un folleto (1862) de sus impresiones de una excursión al Popocatepetl y a las grutas de Cacahuamilpa, ilustrado con litografías de su alumno José María Velasco.

En México se suscitó el mismo cambio en la manera de ver que había ocurrido en Europa con anterioridad, pero en este caso el paisajismo fue una respuesta a la búsqueda de la identidad mexicana que puede verse reflejada en las obras de múltiples artistas como Casimiro Castro [fig. 4] quien realizó vistas de la Ciudad de México desde globos aerostáticos y también se encargó de retratar los alrededores de la capital y las costumbres de los habitantes; José María Velasco que pintó paisajes del Valle de México desde la sierra de Guadalupe con un enfoque naturalista y también publicó estudios sobre la flora del Valle que ilustró con litografías; Joaquín Clausell [fig. 5] quien echó mano del Impresionismo para realizar su obra, pintando la luz que inundaba los lugares, y el Dr. Atl que gustaba de las excursiones a los volcanes [fig. 6] y realizó nuevas interpretaciones del paisaje mexicano.

1.1.1 Definición de paisaje

Definir el paisaje es necesario para poder continuar con el resto de las explicaciones. Para ello se puede partir de una sencilla definición tomada de un diccionario común que dice así:

Paisaje: Extensión de terreno visto desde un lugar determinado.
Pintura, grabado o dibujo en el que el tema principal es la representación de un lugar natural o urbano.⁹

Esta definición, aunque parca, pone de manifiesto las dos naturalezas del paisaje, tanto de lugar, así como de representación del mismo. El paisaje como lugar; no quiere decir que un sitio por sí mismo sea un paisaje. Esta es la confusión más frecuente al intentar nombrar un paisaje. Javier Maderuelo hace una pertinente distinción entre *paraje* y *paisaje*. De forma esquemática el paraje es un conjunto de elementos dispuestos de cierta manera, por ejemplo árboles, montañas, ríos, animales, casas, autos, edificios, etc., y podría señalarse como sinónimo de *lugar*; mientras que el *paisaje* es ese mismo conjunto pero interpretado por el ojo de alguien, de hecho en la definición del diccionario se hace énfasis en la cualidad de ser *visto desde algún punto*. Esta frase es de gran importancia para entender qué es el paisaje, pues hace pensar en alguien que va caminando y se detiene a ver un lugar, o dicho de una forma más profunda, alguien que pasea y de pronto se siente atraído por algún lugar y se detiene a observarlo y a disfrutar de él. Por lo tanto, el paisaje está íntimamente relacionado con la mirada.

El ver, el mirar, y el contemplar son distintas formas de apreciación que requieren diferentes niveles de atención. De primera instancia el *ver* puede llevarse a cabo sin ningún interés de por medio. Actualmente, ver tantos anuncios y publicidad por todas partes, pasar por los mismos lugares a diario, por ejemplo, puede provocar que nuestra capacidad de asombro quede oculta tras la cortina de la cotidianidad, pero cuando logramos traspasarla después de un pequeño esfuerzo, el ver adquiere otro significado, se transforma en el

⁹ *El pequeño Larousse ilustrado*, 2000.

primer paso hacia el descubrimiento de cosas de las que no nos habíamos percatado. “Ver significa adquirir el gusto de comparar, de distinguir lo que ocurre frente a nosotros con el fin de descubrir semejanzas y diferencias. Semejanzas que nos permitan consolidar lo sabido; diferencias que abran caminos a situaciones nuevas, a formas de realidad que nos aparecen por primera vez”¹⁰. Vemos atentamente cuando por ejemplo estamos en un lugar que no habíamos visitado antes, le prestamos más atención, lo comparamos con lo que conocemos, y de esta manera también estamos viendo los lugares conocidos tal como ocurrió en los albores del paisajismo europeo.

“Hay imágenes que no queremos mirar aunque las estemos viendo, y otras que necesitamos verlas de nuevo para mirarlas más a fondo, para poder apreciarlas (...) vamos viendo hasta que queremos mirar”¹¹. El mirar se insinúa como un ejercicio, una facultad que se adquiere a partir del ver. Es un proceso que requiere de atención y de tiempo porque para mirar es necesario detenerse y observar con atención algún detalle. Eulalia Bosch define la mirada como la búsqueda de imágenes que implica la construcción de un archivo personal a partir del cual se va construyendo la forma de ver de cada persona. Prueba de ello es un sencillo ejercicio realizado con un grupo de niños de tercer grado de primaria que consistió en que dibujaran el lugar donde viven¹². A pesar de que todos se desarrollan en la misma zona los resultados fueron muy variados. Hubo dibujos esquemáticos en los que los lugares de su interés, como edificios, la estación de metro más cercana a sus casas o el mercado, aparecían diseminados por toda la hoja, pero también hubo niños que intentaron dibujar con detalle una calle o un sitio que seguramente visitan con frecuencia. Una interpretación de los dibujos es que a esa edad los niños se han ido apropiando de su entorno a través de su mirada y han establecido una relación entre ellos y el lugar, cada elemento que representaron en su dibujo les es significativo y los ha formado como personas de alguna manera [fig. 7].

¹⁰ BOSCH, Eulalia, *El placer de mirar. El Museo del Visitante*, p. 60.

¹¹ *Ídem*, p. 60-61.

¹² Nota: Esta actividad fue realizada por la profesora D. Carolina Estrada como parte de una práctica profesional. Los dibujos y los resultados del ejercicio son expuestos aquí con el consentimiento de la profesora.

El mirar conduce a la seducción, a una experiencia que nos enriquece y que también nos da conocimiento. Las imágenes, lugares u objetos que miramos suelen ser los que más nos marcan, los que resultan verdaderamente significativos para nosotros porque al mirarlos también podemos comprenderlos. Las obras de arte están hechas para ser miradas porque sólo de esa manera podemos acceder a su significado. Esto no quiere decir que las obras de arte consagradas por la Historia del Arte sean las únicas que puedan resultar valiosas para cada uno de nosotros, más bien cada uno encuentra las obras que le son significativas. El descubrir la mirada y el placer que se desprende de ella provoca que queramos seguir mirando.

La contemplación es el último acto de este ejercicio, es el arrobamiento ante el objeto observado, “es mirar distinguiendo. Es mirar para saber. Es fijar la atención con el ánimo de conocer el mundo. El mundo que existe, igual para todos, según parece, y el mundo que cada uno vive como el mundo real. Es aceptar un diálogo dejando que se transforme en un reto”¹³.

Una mañana, después de una noche de fiesta, terminé por casualidad en la Sala de Arte Público Siqueiros viendo la exposición *Glaciares* de Magali Lara. Fui en principio porque un amigo me dijo que había una exposición de libros-objeto, pero no la encontré, así que decidí aprovechar el viaje y quedarme un rato. Cuando entré a la exposición mi primera reacción fue de rechazo, vi cada uno de los dibujos sin interés, la prisa con la que llegué todavía me afectaba. La sala estaba vacía y silenciosa, ni los guardias se asomaban. Me senté en una de las bancas que estaba frente a un dibujo casi tan blanco como la pared. Me le quedé viendo un rato tratando de no pensar en nada más. Había algo en los dibujos que me llamaba la atención pero no sabía qué era. Comencé a relacionarlos con el título de la exposición, leí el texto de presentación una y otra vez. Regresaba a la banca, veía otra vez el dibujo. El ejercicio comenzó a gustarme. Decidí sentarme dándole la espalda y de pronto se me apareció el dibujo del lado contrario de la sala. Era el dibujo de un glaciar despeñándose en el mar. Eran los dibujos de un paisaje congelado. Sentí mucha emoción. Al principio no pude observarlos bien porque los veía de muy cerca, sólo podía

¹³ BOSCH, Eulalia, *Op. Cit.*, p. 202.

distinguir los trazos rápidos, pero cuando los miré a cierta distancia los matices se transformaron en los colores del hielo y cada línea era la expresión del movimiento de cada fragmento cayendo desde muy alto. *Los glaciares son tristes. La tristeza fue causada por una pérdida en la vida de la autora. En los glaciares la pérdida siempre está presente. Los glaciares pierden fragmentos a cada momento. No se puede llegar a nada nuevo sin la pérdida* : escribí en mi cuaderno. El paisaje se contempla a distancia, pero antes no lo había notado. *Los glaciares reflejan-son-revelan lo sublime de la naturaleza. Los glaciares son impresionantes y a la vez aterradores.* El complemento de la exposición era una animación de los mismos dibujos, estaba exhibida en otra sala. *Cuando la sala se torna azul en un millón y medio de matices sugiere el estar dentro de un glaciar. La sensación es producida a través de un juego de imágenes, música, cables y luces rojas y azules en dosis exactas. Fragmento. Caída. Estallido. Eco. Si se enmarcara históricamente o geológicamente a los glaciares perderían más que fragmentos. El paisaje es también un fragmento que se desbarata. ¿Cuántos glaciares y caídas no han sido vistos ni escuchados? Y hasta los asientos son como cubos de hielo. Los marcos como nieve. El invierno también es símbolo de muerte. ¡Ya me dio frío! Hasta la proyección es breve.*

Esta exposición fue muy significativa para mí. Regresé muy contenta a mi casa porque sentía como si hubiera descubierto algo y tenía ganas de seguir encontrando en todas partes el placer que me provocaron los dibujos. “En un primer momento hablamos de querer mirar para ampliar nuestro universo exterior y sólo más tarde nos damos cuenta que, de hecho, la contemplación es una forma de fortalecer el mundo literalmente entrañable. Con frecuencia nos gusta aquello que nos afirma”¹⁴.

El paisaje nace también del paseo. Se camina por necesidad y pocas veces por placer. Cuando se hace por placer es pasear y si se pasea en exceso es vagabundaje. El viaje es una fuente de placer y aunque se haga en coche el viajero siempre terminará caminando por algún sitio. “El deleite de ser tocado por la vida peculiar de cada forma ha de ser, sin duda, el gran placer y el logro, el

¹⁴ *Ídem*, p. 78.

cumplimiento magnífico de todo vagabundaje”¹⁵. Los paisajistas de antaño fueron grandes viajeros y caminantes. Joaquín Clausell acostumbraba dar paseos en los canales de Cuemanco y nada menos falleció en un accidente durante uno. El Dr. Atl era amante de subir a los volcanes y también de dar paseos en aeroplano, pues la altura ofrece una nueva forma de percibir el paisaje. Alberto Ruiz cita algunos casos de personajes que no fueron paisajistas, pero se complacían en la caminata y el viaje: Kierkegaard, Nietzsche, Hölderin y Rimbaud. Kierkegaard expresó que la buena salud está directamente relacionada con el caminar, entre más sedentaria es una persona más enfermiza se vuelve. Nietzsche no podía concebir idea alguna estando quieto. A Rimbaud lo conocían como *el hombre de las suelas aladas*, sus biógrafos narran que realizaba grandes viajes a pie desde París hasta Bélgica y seguramente los sitios que visitó, ciudades y sobre todo campiñas, le inspiraron para componer algunos poemas de su libro *Iluminaciones*:

El caminar es una necesidad fisiológica y mental, un deseo ineludible que se apodera de algunas personas sin que haya motivo. El dar paseos sobre todo a pie encara al artista directamente con el espacio que le circunda, a partir del paseo es posible la observación de la luz que incide en el lugar, lo que hace viable el inicio de la mirada paisajista. Además de los paisajistas, los otros grandes observadores de lugares fueron los geógrafos y topógrafos, pero la finalidad de su mirada era distinta. Los artistas contemplan un lugar de manera estética y subjetiva; los geógrafos y topógrafos observan los mismos lugares de manera científica y objetiva, no pueden permitirse una interpretación subjetiva de lo que ven porque esto significaría un problema para todos los que dependen de sus observaciones. Los primeros cartógrafos, que seguían las costas para dibujar sus mapas, trataron de que su trabajo fuera siempre lo más exacto posible porque en éste iban a señalar rutas; sobre todo comerciales. Los mapas eran perfectibles, cosa que no ocurre en el arte, una pintura de paisaje no puede tildarse de errónea ya que no pueden cambiarse las ideas que se suscitan de la vista de un lugar, no se puede decir que el trabajo de algún paisajista sea incorrecto sólo por que no sea idéntico a la realidad.

¹⁵ Alberto Ruiz de Samaniego, “Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar”, en MADERUELO, Javier, *Paisaje y arte*, p. 53.

La reflexión anterior da pauta a la segunda parte de la definición, el paisaje como representación del lugar mirado. Javier Maderuelo lo explica de la siguiente forma: “El paisaje se contempla. El placer que produce la contemplación genera la necesidad de prolongar el recuerdo por medio de la descripción gráfica, pictórica, literaria o fotográfica”¹⁶. El paisaje es el diálogo con el lugar, el permitir que éste genere ideas en el visitante, como sucede con las obras de una exposición. El recuerdo del que habla Maderuelo no es precisamente el recuerdo del lugar sino el recuerdo de las sensaciones o las ideas sugeridas por el mismo, es por ello que cuando vemos una serie de paisajes de distintas épocas no estamos frente a una historia de los lugares sino que somos partícipes de una forma particular de ver el mundo en un tiempo determinado.

La manera en que ha de realizarse un paisaje, la técnica utilizada no es en sí un aspecto determinante del mismo. El hecho de que la mayor parte de los paisajes que conocemos sean pinturas no quiere decir que sólo este medio sea legítimo. Si se conocen pocos paisajes en grabado es debido a la poca difusión y a que desde sus orígenes fue considerado una manera práctica de reproducción de imágenes encaminadas sobre todo a la ilustración de impresos y sólo algunos artistas lo utilizaron en la creación de obras originales. La contribución del grabado al paisaje antes del siglo XX fue mayor en el sentido de que mediante la estampa se realizaban mapas [fig. 8] y vistas de ciudades y también se reprodujeron algunas pinturas de paisaje¹⁷, y por ende se popularizó la mirada paisajista.

Durante el siglo XIX el medio más eficaz de reproducción de imágenes en la industria gráfica fue la litografía. La gran cantidad de matices que podían lograrse a través del crayón litográfico era adecuada para retratar los valores lumínicos de cualquier lugar, es por ello que esta técnica fue muy utilizada por los artistas para realizar paisajes, que en ese siglo respondieron a una necesidad casi científica de fidelidad hacia su modelo.

¹⁶ MADERUELO, Javier, *Paisaje y pensamiento*, p.5.

¹⁷ IVINS, W.M., *Análisis de la imagen prefotográfica*.

La fotografía fue un invento que siempre estuvo revestido con un aura de veracidad. Una imagen fotográfica prácticamente es incuestionable. La finalidad del paisaje, como lo mencioné, no es la representación exacta de un lugar, pero en la fotografía esto es inevitable. Los trabajos de Guillermo Kahlo y de Hugo Brehme, por ejemplo, nos muestran un paisaje y también un documento que no se detiene en la descripción del territorio sino que abarca los usos y costumbres de cierta época.

Todos estos medios de reproducción de imágenes propiciaron la divulgación del paisaje entre las personas que no formaban parte de los círculos artísticos (el público en general) siempre y cuando tuvieran acceso a los libros, exposiciones, o impresos que contuvieran paisajes, ocasionando la transformación tanto en su forma de mirar como en su gusto porque “los cambios o ampliaciones del gusto popular tienen su origen en la visión de un artista o grupo de artistas, que es aceptada a veces rápidamente, a veces gradualmente, y siempre inconscientemente por el espectador profano”¹⁸, y muchas veces estas imágenes llegan a formar parte del archivo privado de imágenes del espectador. Es así como se cierra el círculo de la mirada.

¹⁸ CLARK, *Op. cit.*, p. 109.

1.1.2 Tipos de paisaje

Es pertinente señalar que los *tipos* de paisaje presentados en este apartado guardan relación con la definición de paisaje explicada en la sección anterior.

La primera clasificación tiene que ver con el paisaje como representación de un lugar y es de la autoría de Kenneth Clark. Los grupos que propone son el paisaje de símbolos, el paisaje de hechos, el paisaje de fantasía, el paisaje ideal y el paisaje naturalista, pero hay que aclarar que estas denominaciones bien podrían ser otras ya que la lista es sólo una manera de analizar el paisaje sin pretensiones categóricas.

El paisaje de símbolos comprende las obras de los últimos siglos del medioevo que se encuentran relacionadas con la representación de jardines. Mitos como el Jardín del Edén o el reino del Preste Juan, fueron llevados a Europa por los cruzados, y desde entonces el jardín hizo su aparición hasta en la literatura. En una época en la que la naturaleza aún no había sido explorada y sólo podía infundir temor, el jardín constituyó un sitio alejado del resto del mundo y de lo que pudiera ocasionar algún daño al hombre. Los sentidos de los visitantes eran deleitados en este lugar con el color de las flores y su aroma, el sonido de los arroyos o las fuentes y en ocasiones con música. El jardín se convirtió en el símbolo de la perfección y la perfección sólo podía ser divina, entonces Dios comenzó a manifestarse en esa pequeña porción de naturaleza domada. El jardín dio origen a los tapices en los que se representan conjuntamente las flores y los símbolos de castidad como la Virgen y los unicornios [fig. 9]. La confección de tapices también se realizó con el propósito de prolongar el placer de la contemplación, en este caso divina. En el paisaje de símbolos cada elemento representa una cualidad divina, como las montañas abruptas, símbolo del mundo más allá del Paraíso.

En **el paisaje de hechos** ya no son sólo las flores en su individualidad las que gozan del privilegio de la contemplación sino todo un espacio unificado principalmente por la luz. El paisaje de hechos está asociado directamente con

la observación de la naturaleza. Dentro de este grupo hay paisajes de percepción, que fueron tomados directamente del natural por lo que su formato es pequeño ya que así era más fácil dotar de unidad atmosférica a la escena. Los paisajes de gran formato eran realizados en un taller. Las dos vertientes principales de la pintura de paisaje entre los siglos XV y XVI fueron la flamenca y la italiana. Los pintores italianos representaron el espacio de una forma científica aplicando las leyes de la perspectiva lineal a los paisajes y a las vistas de ciudades [fig. 10]. Pero la perspectiva no resolvía los problemas que se presentaban al pintar los planos intermedios en un paisaje natural y, debido a que la perspectiva parte de un solo punto visual, cuando era empleada en el paisaje urbano la escena quedaba muy reducida en el campo visual y se convertía en un encuadre escenográfico, por lo que fue más útil en las proyecciones arquitectónicas. El espacio para los pintores flamencos estaba definido básicamente por la luz, tratada en sus obras a través del color; es por ello que no tuvieron problemas al unificar los motivos de cada escena. En las obras de Patinir y Brueghel, la distinción entre los planos se debe al contraste entre colores cálidos y fríos; generalmente empleaban colores cálidos en el primer plano, mientras que en el plano intermedio utilizaban tonos verdes que se degradaban poco a poco hasta llegar a ser azules en el horizonte y de esta forma daban la sensación de lejanía a las montañas. Cuando en el paisaje aparecían personas, como en las pinturas de Brueghel, éstas eran pintadas con colores similares al del plano donde se encontraban, por lo que se confundían con el paisaje. Además los puntos de vista de la pintura flamenca a menudo son elevados, el pintor sitúa siempre al observador en una montaña desde donde se observa una gran extensión de tierra. Los flamencos cultivaron varios géneros de paisaje: el natural, el urbano, las marinas y las vistas de dunas adyacentes a sus ciudades¹⁹. El paisaje de hechos se refiere por lo tanto a la realidad circundante, a tomar como modelos lugares reales.

El paisaje de fantasía partía de motivos naturales exagerados con el propósito de mostrar el horror que infundía la naturaleza y al mismo tiempo constituían una metáfora de la condición humana, aunque en ocasiones el exceso de

¹⁹ Nota: estas clasificaciones fueron concebidas por críticos e historiadores del arte muy posteriores al siglo en el que fueron ejecutadas las obras.

motivos aterradores provocaba que el paisaje resultara inverosímil y se alejara de su intención. Otras fuentes de inspiración fantástica fueron los textos que trataban sobre el origen del hombre, las obras de Copérnico acerca de la conformación del universo y sobre todo el *Apocalipsis* de San Juan.

Ejemplos de este tipo de paisajes son los bosques oscuros y las montañas dentadas de pesadilla que Grünewald pintó con deleite en el *Retablo de Issenheim* [fig. 12]; y los trípticos de *El Jardín de las delicias* y *El carro de heno del Bosco* en los que el Infierno aparece como un lugar extraño habitado por demonios y otras criaturas repugnantes que torturan a todos los condenados, y siempre en el horizonte se levanta el fuego, que es eterno según la Biblia. Estos fuegos en el cielo fueron un motivo frecuente en este tipo de paisajes, también se les puede encontrar en *La barca de Caronte* de Patinir [fig. 11] y la *Batalla de Alejandro* de Albrecht Altdorfer. Siglos más tarde, el paisaje de fantasía volverá a aparecer a través del color en las pinturas de Turner y van Gogh.

Dentro de lo que Clark denomina **paisaje ideal** se encuentran las obras inspiradas en la literatura pastoril, como la *Eneida* de Virgilio, que representan una supuesta Edad de Oro en la que la humanidad vivía en armonía con la naturaleza. Estos paisajes se logran a partir de serios estudios tomados del natural, que en el lienzo definitivo son dotados de una atmósfera poética. El paisaje ideal tenía como fin lograr una armonía ideal entre todos sus elementos, y los pintores se sirvieron de medios muy distintos para lograrlo. El caso más contrastante es el de Claude Gellée y Poussin. En ambos casos los paisajes fueron realizados a partir de muchos bocetos y pruebas de color, pero en el caso de Claude, el paisaje es poético gracia al estudio de la luz [fig. 13], mientras que Poussin está regido por reglas matemáticas y de composición, ya que trata de dotar al paisaje de un orden que no se encuentra en la naturaleza [fig. 14]. Este tipo de paisaje tiene relación con el paisaje de símbolos porque en él aún se percibe la sospecha de que en la naturaleza opera la idea de una divinidad. Por lo tanto, el paisaje ideal llegará a su fin con las teorías darwinistas sobre la Evolución.

El **paisaje natural** tiene que ver con las representaciones más fieles a la naturaleza y en las que la naturaleza ya es la protagonista; el campo ya no es el escenario de los mitos de la antigüedad ni de la poesía arcádica. Constable, uno de los representantes de este tipo de paisaje, veía el mundo con una fascinación sólo comparable a la que se siente ante algo recién creado. Cada forma, cada lugar podía ser un paisaje y ninguno era más bello que otro (desde el punto de vista de la mirada) [fig. 15].

Al paisaje natural también se debe la popularización de ciertas escenas y el hecho de que algunas composiciones se hubieran vuelto recetas en la creación de paisajes. Clark menciona especialmente el caso de Coubert quien realizó una serie de paisajes hiperbólicos que fueron muy bien aceptados por su público [fig. 16]. Esta visión naturalista del paisaje fue la inspiradora del Impresionismo, aunque en éste se abandonó el naturalismo para dar paso a la impresión.

Finaliza la lista con Seurat y Cézanne no inscritos en ninguno de los grupos anteriores. Con Cézanne se inicia el cubismo, no porque él lo hubiera querido, sino porque sus últimas obras son una síntesis de formas geométricas (llevadas al paisaje urbano), que fueron utilizadas por Picasso y Bracque para comenzar su nueva forma de representación. Para Clark el cubismo no produjo ninguna aportación significativa en la pintura del paisaje, según él, porque los elementos geométricos eran aplicables a cualquier objeto y no sólo al paisaje, y quizá es por esa razón que se habla de la decadencia de la pintura de paisaje después de Cézanne. Por otra parte, Kenneth Clark, al editar su libro hacia 1950, no alcanzó a ver los cambios que ocurrirían en el arte algunos años más tarde.

Lo que es indudable es que estos ejemplos de paisajes inevitablemente conducirán a nuestra imaginación a mundos que no conoceremos de otra manera, y que siempre seguirán fascinándonos. Cada pintor señaló el aspecto que más le interesaba a él y a su época destacar de un paisaje. La pregunta es, ¿qué nos interesa a nosotros señalar ahora? A diferencia de aquellos

artistas tan lejanos en el tiempo, nosotros, que vivimos en este siglo, hablamos de *tipos de paisaje* porque

“Vivimos en un mundo en el que nos hallamos rodeados de objetos, construcciones, ambientes, etc. Habitamos en lugares muy diversos en los que nos encontramos rodeados por multitud de escenarios diferentes como son los espacios domésticos, laborales, recreativos, deportivos, públicos, urbanos, rurales, forestales. Estamos, por lo tanto, constantemente sumergidos en *paisajes* cuya morfología diferenciamos y, utilizamos con alegría el término paisaje para nombrar estos ambientes, distinguiendo entre paisaje natural, paisaje rural, paisaje agrícola, paisaje urbano, paisaje industrial e, incluso, paisaje virtual o paisaje interior”²⁰.

Evidentemente esta no es una clasificación sino una muestra de que el mundo actual es proveedor de un sinnúmero de posibilidades paisajísticas. En páginas anteriores se mencionó que un lugar no puede ser un paisaje por sí mismo, la diferencia radica en que alguien, a pesar de la prisa y el peligro de nuestras grandes vialidades, se detenga un momento a dejar que cualquiera de estos escenarios actúe sobre él a través de la contemplación.

²⁰ MADERUELO, Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*, p. 17

1.1.3 El paisaje urbano

“Una de las primeras cosas que hay que hacer es deslindar la idea de naturaleza del concepto de paisaje, con el fin de que términos como *paisaje natural* no parezcan tautologías y que otros como *paisaje urbano* o *paisaje industrial*, no se consideren un contrasentido”²¹. Deslindarse de esta idea como lo propone Javier Maderuelo significa aceptar que se puede encontrar placer en observar un lugar que en principio no acarrea gusto alguno, como la ciudad.

La urbe o ciudad es un ente muy complejo cuyo desarrollo imita patrones biológicos, por ello no es gratuito que se le compare con el cáncer. El desarrollo de una ciudad comienza con la aglomeración humana en algún sitio. Un territorio se considera urbano cuando el número de sus habitantes ha rebasado los 20 mil. Con el paso del tiempo, las ciudades necesitan múltiples servicios, denominados infraestructura, mismos que permiten su operación. Cuando alguna ciudad concentra el poder económico de una región es probable que el número de sus habitantes aumente, y con ello la ciudad crezca tanto que desborde sus propios límites. Este crecimiento ocasiona que las ciudades se transformen en Metrópolis y posteriormente en Megalópolis. Una Metrópolis es una ciudad de la que dependen otras áreas urbanas adyacentes a ésta. Cuando dos metrópolis se fusionan a través de nuevos territorios urbanizados, dan lugar a una Megalópolis.

La mirada del paseante metropolitano o megalopolitano es asaltada por multitud de contrastes arquitectónicos y sociales. Las metrópolis albergan la historia del territorio, en ellas se esconden los vestigios de distintas ciudades y también muestran su propio futuro en las ciudades perdidas y los nuevos sitios que comienzan a ser habitados. El aspecto social, derivado de iniciativas gubernamentales, se manifiesta en la conurbación y en muchas ocasiones en su falta de planeación. La ciudad quizá no pueda producir el placer, el deleite a los sentidos encontrado en los lugares donde la naturaleza aún predomina; el placer se debería entonces a una nueva mirada lanzada a la ciudad y a la facultad de ésta de seguir sorprendiendo con su evolución a la mirada. La

²¹ MADERUELO, Javier, *Op. cit.*, p. 17.

actitud del nuevo paisajista urbano está bien descrita en la siguiente cita de Salvador Novo:

“Siguió caminando. Todo lo conocía. Sólo que su ciudad era un libro abierto por segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes. Leía con avidez cuanto encontraba ¡Su ciudad! Estrechábala contra su corazón. ¡Sonreía a sus cúpulas y prestaba atención a todo!”²²

Los **situacionistas** propusieron a través de la **psicogeografía**, que el espacio urbano cotidiano está formado por una sinnúmero de escenarios en los que es posible experimentar diversas situaciones y emociones, ya que el *medio geográfico*, como ellos lo designan, ejerce una influencia psíquica directa sobre cada individuo, es por ello que los lugares pueden parecernos agradables o no. Guy Debord lo enunció de la siguiente manera en su *Introducción a una crítica de la geografía urbana*:

“El cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente - sin relación con el desnivel del terreno - que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios: todo ello parece ser ignorado. En todo caso, no se concibe como dependiente de causas que puedan descubrirse a través de un cuidadoso análisis, y de las que no se pueda sacar partido. La gente es consciente de que algunos barrios son tristes y otros agradables. Pero generalmente asumen simplemente que las calles elegantes causan un sentimiento de satisfacción y las calles pobres son deprimentes, y no van más allá. De hecho, la variedad de posibles combinaciones de ambientes, análoga a la disolución de los cuerpos químicos puros en un infinito número de mezclas, genera sentimientos tan diferenciados y tan complejos como los que pueda suscitar cualquier otra forma de espectáculo. Y la más mínima investigación desmitificada revela que las diferentes

²² NOVO, Salvador, *Nueva grandeza mexicana*, p. 9.

influencias, cualitativas o cuantitativas, de los diversos decorados de una ciudad no se pueden determinar solamente a partir de una época o de un estilo de arquitectura, y todavía menos a partir de las condiciones de vivienda.

Las investigaciones así destinadas a llevarse a cabo sobre la disposición de los elementos del marco urbano, en relación estrecha con las sensaciones que provocan, no quieren ser presentadas sino como hipótesis audaces que conviene corregir constantemente a la luz de la experiencia, a través de la crítica y de la autocrítica.²³

En la teoría psicogeográfica no se hace ninguna alusión al paisaje, pero queda claro que la mirada atenta, necesaria para descubrir los escenarios urbanos, es eminentemente paisajista. Sin embargo, conviene decir que los situacionistas se alejaron de la contemplación del entorno puramente estética, ya que la consideraron insuficiente para alcanzar su objetivo de encontrar una nueva forma de vida, mucho más interesante que la convencional determinada por la publicidad.

Para acceder a este caudal de experiencias, aparentemente accesibles, Guy Debord propuso la renovación de la cartografía mediante los **mapas psicogeográficos**, en los que se trazan rutas a partir de las diversas emociones que genera *un paseo sin propósito*. En un mapa psicogeográfico se señalan ciertos lugares significativos que nada tienen que ver con los destacados en una guía turística. Son mapas personales que convierten cualquier vagabundaje en un viaje de exploración.

Al inicio del artículo, Debord habla de tres ciudades: la ciudad planeada para controlar a la población a partir de una retícula; la ciudad diseñada para dar cabida a millones de automóviles; y la ciudad del futuro en la que la psicogeografía tomará parte en su construcción.

²³ <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm>. Guy E. Debord, "Introducción a una crítica de la geografía urbana".

En la utópica urbe psicogeográfica los escenarios ya no se encontrarían al azar como en las ciudades actuales sino que estarían calculados al milímetro, por lo cual cada sentimiento podría materializarse en la edificación de un sector especial. Gilles Ivaine describió este modelo urbano en su artículo titulado *Formulario para un nuevo urbanismo*²⁴. Se trata de una ciudad maleable, cambiante, según la voluntad de cada uno de sus habitantes, quienes encontrarían experiencias de conocimiento en las visitas que realizasen a cada barrio. La vida de estas personas estaría marcada por la *deriva continua*, un vagabundaje surrealista, llave de todas las experiencias posibles y la experimentación, sometido a necesidades y deseos. Sin embargo, Ivain pronosticó que este juego no sería del todo inagotable, ya que “más tarde, con el inevitable desgaste de los gestos, esta deriva abandonará en parte el campo de lo vivido por el de la representación”²⁵.

La deriva continua es una teoría liberadora cuando todos los medios de experimentación convencional se encuentran agotados. Es una manera de apropiación del entorno y una forma de vida totalmente contraria a la establecida. En el siguiente apartado se mencionarán algunos ejemplos de artistas que se complacen con estos vagabundajes y buscan sin cesar los elementos sorprendidos dentro del entorno urbano; habrá casos en los que exista la representación del paisaje y otros en los que no, pero en el fondo, el móvil y la relación mirada-entorno son idénticos.

²⁴ <http://www.sindominio.net/ash/is0109.htm>. Gilles Ivain, “Formulario para un nuevo urbanismo”.

²⁵ *Ídem*.

1.1.4 Paisajistas urbanos

La lista de ejemplos de paisajes urbanos desde que el concepto fue inaugurado en occidente es larga. El inicio puede situarse con la *Acuarela de Innsbrück* de Alberto Durero²⁶. Desde entonces muchos artistas, aunque no sean considerados meramente paisajistas, alguna vez realizaron paisajes, por ejemplo Egon Schiele, quien pintó una serie de vistas de la ciudad de Krumau. Pero a mediados de la década de 1960, los artistas rompieron el círculo de las galerías y los museos para trasladar sus obras al espacio público con el fin de democratizar el arte, propiciando el nacimiento de nuevas corrientes desligadas del arte tradicional. Una de ellas fue el Land Art, que se vincula de manera directa con el paisaje.

En el **Land Art** la mirada juega un papel fundamental. De primera instancia el artista elige un lugar con el cual mantiene un diálogo y posteriormente lo interviene utilizando elementos y materiales del mismo entorno. El resultado son obras efímeras (de las que únicamente sobrevive la documentación fotográfica o audiovisual), ya que tarde o temprano los materiales volverán a su estado primigenio, a pesar de ello no pueden pasar desapercibidas a la mirada del espectador, quien se ve obligado a reflexionar.

Una de las primeras obras de **Richard Long** en las que se involucra la caminata fue *A Line Made by Walking* (1967), una línea recta marcada por los pasos del artista sobre el pasto. A partir de esta idea primigenia ha realizado el resto de sus obras. Cada ruta que sigue durante sus largas caminatas es única y personal, motivada por alguna circunstancia especial que dista mucho de parecerse al viaje turístico. El caminar, para este artista, es una manera de explorar las relaciones entre tiempo, espacio, distancia, geografía y medición, que después son registradas a través de fotografías, textos y mapas; mientras que las intervenciones que realiza en el lugar puede ser entendida tanto como monumento o conmemoración del acto o bien como una huella de su paso. En cuanto a los textos, a pesar de su sobriedad, hay algunos que dan una idea

²⁶ CLARK, *Op. Cit.* p. 37.

general de alguna impresión suscitada durante el ejercicio, otros son un recuento de las millas que recorrió en determinado tiempo, ya sea en días, horas o minutos [fig. 17]. Su obra más reciente fue el diseño de la portada del mapa del metro de Londres (*New Tube Map cover*, 2009), para la cual se basó en una de sus obras titulada *Earth* (2009), en la que los vínculos de su obra con la naturaleza están manifestados mediante una aproximación visual a los hexagramas del I Ching.

Por su parte, **Hamish Fulton** divide su proceso creativo en dos partes: el hecho de caminar, que para él es una necesidad física y mental, y el realizar una pieza acerca de su caminata. Caminar también es una postura política en el mundo dominado por el automóvil, quizá sea por esa razón que elige caminar por carreteras y caminos secundarios a seguir la ruta de una autopista. Fulton también realiza libros sobre sus caminatas en los que pega las etiquetas de las botellas de agua que consume, lo cual es una manera indirecta de reflexionar sobre el problema de la escasez del agua en el mundo. También ha documentado caminatas realizando textos en los que las palabras, prácticamente sueltas, dan la idea de un paisaje [fig. 18].

Fulton y Long han caminado juntos en varias ocasiones, en un par de ellas recorrieron la península Ibérica de norte a sur. El trabajo de ambos es diferente a pesar de originarse en las mismas situaciones: Fulton observa el paisaje; Long lo interviene. Por ello Hamish Fulton no se considera a sí mismo un artista del Land Art.

Otro artista que no puede prescindir de la caminata para realizar su trabajo es **Francis Alÿs**, pero a diferencia de Long y Fulton cuya obra es más cercana a la naturaleza, Alÿs trabaja dentro del espacio urbano, principalmente en la Ciudad de México. Las caminatas que realiza por el centro de la ciudad son en ocasiones más un medio que un fin por sí mismo, por ejemplo para presentar sus performances (*El gringo*, 2003), pero en otras es una forma de encontrarse son situaciones y detalles insólitos de los que también es protagonista (*Turista*, 1997). Acciones como *Paradoja de la praxis* (1994) [fig. 19], en la que va empujando

un bloque de hielo por la calle hasta que éste se desintegra, son una forma de marcar una ruta de manera efímera, similar a lo que hace Richard Long al dejar marcado su paso sobre el pasto. Su obra *Siete caminatas en Londres* (2004-05), es una exploración de una ciudad en la que caminar no es una actividad frecuente. A través de sus videos y fotografías muestra una ciudad vacía, despojada de automóviles y gente, sustituidos por música extraída de los barandales de algunos edificios con la ayuda de una baqueta.

Los mapas están íntimamente ligados con la caminata y también podría decirse que con el paisaje. El proyecto titulado ***Cartografías Disidentes***²⁷, tiene por objetivo mostrar las ciudades escondidas, formadas por imaginarios personales o colectivos, a sus propios habitantes, Para ello se pidió a nueve artistas que realizaran un mapa personal de su ciudad o del entorno en el que se desarrollan, utilizando el video. Este tipo de propuestas centradas en la democratización del espacio urbano y en la mirada lanzada hacia espacios cotidianos, puede entenderse como la resistencia frente a los fenómenos políticos y sociales que pretenden homogeneizar al mundo. Las vías seguidas por los artistas participantes (originarios de ciudades españolas y latinoamericanas) son diversas. Hay artistas que utilizan su mapa para documentar una particular visión de lo urbano y las experiencias de personas de distintos grupos sociales generalmente marginados (Alexander Apóstol, Antoni Abad, Mario Navarro, Hannah Collins), mientras que hay otros de rutas personales que señalan lugares simbólicos (Itziar Okariz y Carlos Garaicoa), o sobre el significado de la ciudad en relación a sus habitantes y las situaciones político-sociales que en ella se desarrollan (Minerva Cuevas) y también sobre reflexiones en torno al espacio, la individualidad, la colectividad y la conformación de una identidad a partir de las relaciones entre éstos (Carmela García). También hay de crítica hacia el orden y las jerarquías establecidas en el espacio urbano a través de la arquitectura (Grupo de Arte Callejero).

Los espacios públicos, recintos de la sociabilidad urbana, han cobrado mucha importancia en los últimos años porque se ha visto que por lo general las

²⁷ Nota: Proyecto expuesto en la Ciudad de México en el Centro Cultural de España del 11 de marzo al 19 de abril de 2009.

grandes ciudades generan efectos nocivos sobre sus habitantes, por lo que dentro de la arquitectura y el urbanismo se han ideado soluciones al respecto. Los **arquitectos paisajistas** se encargan de planificar o revitalizar un espacio urbano basándose en la idea de que una mejora en el entorno cotidiano repercute en el comportamiento de las personas; el bienestar social tiene que ver con el orden y la limpieza, y es anatema dejar vivir a un sitio que no tenga estas características, en detrimento de las posibilidades que éste pueda llegar a tener como paisaje gracias a las cualidades que ha adquirido con el paso del tiempo. Los contrastes entre los materiales de construcción, las formas geométricas simples y los ritmos vegetales son las herramientas que utilizan estos diseñadores del espacio. El resultado es similar a la guía turística que pregona la falsa idea de que sólo en esos lugares, con una estética bien definida, los individuos pueden encontrar la tranquilidad tan ansiada en el caos de la ciudad. Sin embargo, aún dentro de esos espacios diseñados, hay quienes buscan alternativas para asaltar la mirada de los transeúntes con obras inesperadas.

Las **intervenciones en el espacio público** (también denominadas arte urbano) son producto de un estudio del espacio, su contexto y la investigación de referentes históricos, geográficos, sociales, políticos, etc. que vinculen a la obra con los posibles observadores. Por lo general estos trabajos encierran mensajes políticos. Un ejemplo es el proyecto *Se Vende o Alquila Este Local*, llevado a cabo el 2 de abril de 2006, en Lima, Perú, que consistió en colocar una serie de paneles con esa leyenda escrita, frente a la catedral y los edificios de gobierno, símbolos de poder y autoridad [fig. 20]. Cada panel tenía escrita una letra de la frase “Se vende o alquila este local” sobre fondo amarillo. El letrero se acomodaba frente al edificio sólo por algunos segundos, e instantáneamente provocaba una reacción en los espectadores. Estos letreros “nos hacen pensar sobre el verdadero valor de estas instituciones, motivando diferentes lecturas y quebrando cualquier pensamiento de inviolabilidad frente a estos inmuebles”²⁸. El breve lapso de tiempo en que fue mostrado el enorme letrero hace pensar en el desafío a la autoridad y la clandestinidad con la que

²⁸ <http://www.sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com>

se tiene que actuar para evitar la represión. El **graffiti**, el **esténcil** y el **sticker**, muchas veces son realizados bajo estas condiciones, y son considerados otra forma de intervención en el entorno urbano cuyo discurso cobra fuerza a partir de la reflexión, el diálogo o la investigación del espacio que les circunda [fig. 21].

Dentro de las formas tradicionales del arte como la pintura y el grabado, también hay ejemplos de artistas contemporáneos que representan el paisaje urbano desde perspectivas personales y colectivas.

La obra de **Hugo Armando Pérez Gallegos** se centra en el Valle de México. Recurre apropiacionismo de los paisajes de Velasco y los traslada a la Ciudad de México actual. Fragmentos de paisajes del Valle flotan en los anuncios espectaculares, parabuses, autobuses y fachadas de edificios y se encaran con el paisaje contemporáneo. Algunas de las pinturas llegan a ser surrealistas, como las del tren de Metro atravesando el campo, que al mismo tiempo son una comparación con el ferrocarril porfiriano, o el *Misterio en San Lázaro*, donde muestra parte del extinto Lago de Texcoco visto desde un pasillo de dicha estación de Metro.

Todos los paisajes están realizados tomando como base los puntos desde donde Velasco pintó los suyos, de esta manera puede contrastar las dos imágenes y generar una crítica a la urbanización desmedida y al mismo tiempo lograr imágenes nostálgicas (*Velada en el Valle de México* y *Paradero de la noche triste*). Cuando no es así, la vista se sitúa en los miradores más conocidos de la ciudad: la Torre Latinoamericana y la Villa de Guadalupe. Otra característica de estas pinturas es el especial interés por los efectos lumínicos, principalmente en los exteriores donde se perciben cambios según las estaciones y la hora del día (*Camino a Chalco con Unidades*).

Luisa Estrada también parte del paisaje de la Ciudad de México para realizar su obra. La mayor parte de su trabajo ha sido realizada en grabados donde muestra lugares que por lo general no son percibidos por la mirada turística [fig. 22], como las calles aledañas al perímetro A del Centro Histórico de las que muestra algunos edificios a punto de desplomarse, o paisajes de colonias del

norte de la ciudad donde es poco probable que alguien se aventurara a pasear. Otra parte de su obra está conformada por pinturas de paisajes aéreos, vistas tomadas desde un avión que muestran el efecto de la acción humana sobre un lugar: los campos sembrados que desde el aire se aprecian como líneas, las direcciones de las carreteras que sólo desde arriba pueden ser percibidas como formas geométricas. Sus últimos trabajos están más enfocados en incluir la visión de otras personas sobre el entorno en que habitan basándose en la *geografía de la percepción*, teoría que enuncia que el espacio varía según la subjetividad de cada individuo, de manera similar a la psicogeografía situacionista.

Con los ejemplos citados a lo largo de este apartado se puede tener una idea de todas las posibilidades que ofrece el espacio urbano como materia de actividades artísticas. Si bien muchas de las obras descritas no están encaminadas directamente con la representación del paisaje, encuentran relación con el proceso del que éste surge: la contemplación y la mirada lanzada al entorno y el efecto que puede producir en cada persona.

1.2 Urbanización de la Ciudad de México

Al hablar sobre el crecimiento de las ciudades y su progresiva transformación, así como del trabajo e algunos artistas, ya se podía vislumbrar a la Ciudad de México como la siguiente parada en esta serie de explicaciones. Hacer algunas anotaciones sobre la urbanización de la Ciudad de México es obligatorio para poder llegar al destino de esta investigación, La Magdalena Contreras, una pequeña parte de La Megalópolis Mexicana.

La Ciudad de México está asentada en el Valle de México o Valle de Anáhuac. Un mapa de satélite nos la muestra como una gran mancha gris situada entre los volcanes y las sierras occidentales del valle. Edificada sobre lo que otrora fuera el Lago de Texcoco, del que actualmente sólo sobrevive la parte que corresponde a Xochimilco, en ella aún se encuentran vestigios de los primeros asentamientos humanos. El Valle desde tiempos prehistóricos fue habitado por multitud de pueblos, y ha servido de cimiento de muchas ciudades que se beneficiaron con los recursos naturales. La última de estas grandes ciudades del pasado fue Tenochtitlan, la ciudad edificada sobre el lago que dejó perplejos a los españoles a su llegada, pues no tenía comparación con ninguna ciudad del otro lado del océano.

La nueva planeación urbana realizada sobre los restos de Tenochtitlan, propició el paulatino crecimiento en los siglos posteriores. México, la capital de la Nueva España y posteriormente de la República Mexicana, abarcaba una pequeña parte en el centro del Valle, pero resguardaba los poderes gubernamentales y era un gran centro de comercio. La Ciudad de México excluyó de los libros de historia a los pueblos que estaban a su alrededor, tal era su magnitud, y aún después de la creación del Distrito Federal en 1824 siguió siendo la protagonista del Valle. Por otra parte algunos pueblos aledaños también evolucionaban según la naturaleza de los asentamientos urbanos, principalmente porque en algunos de ellos se instalaron factorías que proporcionaban fuentes de empleo para mucha gente, generando, como lo dice Fernando Benítez, un archipiélago de piedra. La migración de gente de

provincia al Distrito Federal fue acabando poco a poco con el Valle que José María Velasco se complació en pintar tantas veces.

Este conjunto de islas urbanas pudo unirse al fin cuando Ernesto Uruchurtu fue regente capitalino e inició grandes proyectos *progresistas* que significaban rematar al Valle: los ríos fueron entubados y se convirtieron en anchas avenidas y ejes viales, a los que por decencia o cinismo, no se les quitó el nombre; estas acciones se sumaron a la larga lista de problemas ecológicos²⁹ que inició con la desecación del Lago de Texcoco. En las nuevas vialidades los automovilistas viajaban con toda comodidad, pues aún no se transformaban en los colosales estacionamientos que estamos acostumbrados a padecer, sin embargo, las comunidades que cedieron parte de sus terrenos para la construcción de estas vías rápidas quedaron fragmentadas y la vida cotidiana de sus habitantes afectada.

Desde 1940 y hasta 1960 se abrieron nuevas vías de comunicación en todo el país. Así como en el porfiriato el tren llegó a la mayor parte del territorio nacional, el asfalto alcanzó a muchos pueblos remotos. La centralización de la economía en la capital constituía una buena oportunidad para los jóvenes de provincia de probar suerte, de tal manera que los pioneros que encontraban trabajo no dudaban en invitar a sus amigos o familiares y de esta manera se corría la voz atrayendo a miles de personas. El fenómeno es señalado en todos los estudios urbanísticos de la Ciudad de México como *La urbanización masiva*.

Hacia mediados del siglo XX, La Ciudad de México, capital del Distrito Federal, no rebasaba el territorio que comprenden las actuales delegaciones de Cuauhtémoc, Venustiano Carranza, Miguel Hidalgo y Benito Juárez³⁰. Algunos años más tarde se desbordó y desdibujó hasta alcanzar los propios límites políticos del Distrito Federal. Desde entonces son sinónimos.

²⁹ KRIEGER, Peter, *Megalópolis La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*.

³⁰ CALNEK, Edward, et al. *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México*.

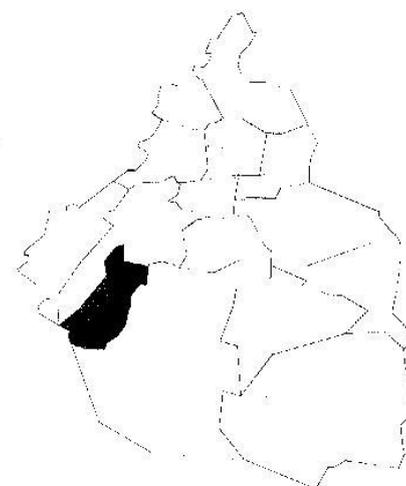
El proceso de urbanización de la periferia del Distrito no se ha detenido desde entonces. Los últimos reductos que eran los sitios rurales en el Estado de México han cedido a la urbanización y ya forman parte de la inmensa mancha gris que se ve desde el cielo. La Ciudad de México, al tragarse a los municipios mexiquenses totalmente urbanos que le quedaban más cerca se convirtió en la Megalópolis que conocemos.

Entre todos esos pueblos de la periferia capitalina que cedieron a la embestida del concreto está La Magdalena Contreras, de la que trata el siguiente apartado.

1.3 Urbanización de La Magdalena Contreras

La Magdalena Contreras es una de las dieciséis delegaciones políticas en las que se divide el Distrito Federal. Está situada en el sur poniente del Valle de México, cerca de la Sierra de las Cruces. Esta zona se caracteriza por la abundancia de cerros, áreas de reserva ecológica y de recreación, además de barrancas, ríos y lomas. De hecho sus límites políticos actuales están señalados por ríos (el río Magdalena al sur y la barranca La Malinche al norte). Poco más de la mitad de la delegación es ocupada por áreas naturales protegidas, característica generalmente señalada al hablar de La Magdalena Contreras. Por otra parte, el paisaje urbano contrasta no sólo frente a esos kilómetros de invariable color verde, sino dentro de él mismo, en cada calle y cada barrio que conforma actualmente la delegación.

“Todas las ciudades son geológicas, y no se pueden dar tres pasos sin encontrar fantasmas armados con todo el prestigio de sus leyendas. Evolucionamos en un paisaje cerrado cuyos puntos de referencia nos atraen constantemente hacia el pasado”³¹. Durante un paseo por Contreras pueden encontrarse vestigios de asentamientos prehispánicos, restos de haciendas, cascos de fábricas textiles de principios del siglo XX, pueblos que contrastan en su arquitectura con las colonias populares



UBICACIÓN DE LA MAGDALENA CONTRERAS

más recientes que a su vez contrastan con las zonas residenciales. En un recorrido el paisaje resulta muy distinto de un lugar a otro. Una característica especial es la gran cantidad de miradores que hay en esta delegación. Prácticamente desde todas las calles que ciñen a los cerros puede abarcarse con la mirada tanto la enorme Ciudad de México como las colonias de la misma delegación que se escalonan en las faldas de los montes.

³¹ <http://www.sindominio.net/ash/is0109.htm>. Gilles Ivain, “Formulario para un nuevo urbanismo”.

Escondido en la cima del cerro Mazatepec o Cerro del Judío, se levanta un centro ceremonial dedicado a Tlaloc. En la cumbre del edificio principal hay clavadas tres grandes cruces pintadas y adornadas con flores, a donde Jesucristo con la cruz a cuestas es conducido el Viernes Santo de cada año. Detrás del adoratorio prehispánico-católico se ha establecido una pequeña ruta para caminar a través del cerro, bordeada por una barandilla de maderos, que desemboca en uno de los andadores de Avenida San Bernabé. Muy cerca de este lugar, en el pueblo llamado San Bernabé Ocoatepec, un aro de juego de pelota sobrevive en el atrio de la iglesia principal. Durante la fiesta del pueblo, celebrada el 11 de junio, todo el lugar cambia, las calles se llenan de juegos mecánicos y la gente acude a misa o a pasear a la feria. En el atrio de la iglesia varios grupos de danzantes bailan durante toda la tarde y el aro de juego de pelota pasa desapercibido [fig. 23].

Esas son las huellas de los asentamientos más antiguos. En el resto del territorio, la presencia prehispánica perdura en los pueblos originales en forma de apellido: San Nicolás Totolapan, San Jerónimo Aculco y Magdalena Atlitic (de Santa María Magdalena), también conocida como Pueblo de Magdalena Contreras. Estos tres pueblos fueron fundados en los márgenes del río Magdalena [fig. 24],

“cuyo origen reconoce las eminencias del Ajusco, se abre paso por un valle estrechado por opuestas pendientes que se ven engalanadas de espesos bosques de pinos, plantas y árboles frutales. El agua, fresca y cristalina, a la que dan sombra las arboledas, corre precipitadamente entre los peñascos que se han desprendido de la montaña. Desde las eminencias se descubren los más bellos panoramas y se advierten las grandes y profundas hoquedades (sic) que en ellas han cabado (sic) las aguas”.³²

Durante la época colonial, se establecieron batanes, obrajes y haciendas a orillas de este mismo río. Los batanes y obrajes dieron origen a las grandes fábricas de textiles, hilados y papel del siglo XIX, pero poco queda de estos

³² GARCÍA Cubas, Antonio. *Geografía e Historia del Distrito Federal*, p. 35.

edificios. Parte del batán de Anzaldo está en pie convertido en un vivero y de la hacienda *La Cañada* sólo se puede mirar el esqueleto [fig. 27]. Los restos mejor conservados del pasado industrial (y a los que se puede acceder) son los de la fábrica textil *El Águila Mexicana*, convertidos en Foro Cultural [fig. 25], mientras que de la fábrica de *Santa Teresa* sólo se pueden apreciar los paredones tras los que se esconde una lujosa unidad habitacional. Los vestigios de la famosa fábrica *La Magdalena*, que bautizó a esta delegación política, están resguardados detrás de una muralla que sólo permite ver un viejo chacuaco, pero es posible saber algo de ella a través de la siguiente descripción hecha por un viajero hacia 1910:

“El lunes siguiente salimos para Contreras, graciosa aldea distante de la capital poco más de 45 minutos en tren. Indígenas bellas y sonrientes como lo es ahí la naturaleza, ofrecen flores y frutas, é inmediata a la Estación está la fábrica La Magdalena de tejidos de algodón, propiedad de los señores Veyan Jean y Cia. La Magdalena tenía entonces 34400 (sic) husos y 645 telares, con 1700 obreros. Casi toda la maquinaria era inglesa y movida por electricidad exceptuando las máquinas de estampados, movidas por vapor. Una caída de agua que baja impetuosa del cerro inmediato a 245 metros de altura, produce los 1050 HP de energía para “La Magdalena” y la fábrica anexa, Sta. Teresa que produce sólo tejidos de lana. En esta última trabajan cerca de 200 obreros. Los artículos de ambas fábricas eran de muy buena clase y de mucha demanda, especialmente los percales, los chales y las colchas para viaje. Volvimos de Contreras por la vía Tizapán y San Ángel”³³.

A Conteras podía llegarse en caballo desde el pueblo de San Ángel o en el tren de Cuernavaca. Hasta hace algunos años, la vía del tren formaba parte del paisaje urbano. En las primeras horas de la mañana podía escucharse el silbato cuando el tren marchaba camino a Cuernavaca, deteniendo por varios minutos el tránsito de los automóviles en las avenidas que cruzaba. Se podía imaginar cómo habían sido cien años atrás las cañadas y lomas que atravesaba para llegar a la Estación de Contreras [fig. 26]. El tren a principios del siglo XX

³³ DOLLERO, Adolfo, *México al día: impresiones y notas de viaje*, p. 93-95.

abastecía de materias primas a las fábricas antes mencionadas y en algunas ocasiones llevaba visitantes que querían deleitar su vista con el paisaje, pero su estancia era breve:

“Situado en la línea México-Cuernavaca está el pueblo de Contreras, en cuyas cercanías se abre la Cañada del mismo nombre, con sus acantilados escarpados que recuerdan los más bellos paisajes suizos. Un día pasado en medio de esta naturaleza sublime no se olvida fácilmente (...) Lástima que el tiempo no permita permanecer más de una hora corta en esta sublime altura con su majestuoso panorama, pues si se quiere alcanzar el único tren de la tarde, no se debe perder ni uno de los minutos preciosos, de prisa se tiene que hacer el descenso a la llanura.”³⁴

Lejos de los centros fabriles se encontraban las huertas de las haciendas en las que se producían gran cantidad de frutos, hortalizas y cereales, como

“peras de diversas clases, manzanas, chabacanos, nueces, cerezas y capulines, guindas, duraznos de varias clases, ciruelas, membrillos, perones, castañas, aguacates, higos, brebas, zapotes, moras, tejocotes, cidras, naranjas, limón real, uva, fresa y fresón, además de que se levantaban grandes cosechas de maíz, trigo, cebada, arvejón y haba”³⁵.

Las huertas, según esta referencia, eran un atractivo para los visitantes capitalinos, pero es difícil tener una idea de dónde pudieron haber estado.

La mayor parte de la población a principios del siglo XX se concentraba al rededor de las fábricas. La apariencia del pintoresco pueblo de Contreras y sus alrededores en aquellos años puede adivinarse en los callejones y andadores cercanos a la estación de tren que aún subsiste, y en algunas casas antiguas que continúan albergando a muchas familias. También pueden encontrarse algunas residencias centenarias rodeadas de jardines marchitos. Los obreros

³⁴ BREHME, Hugo, *México pintoresco*, p. 8-9.

³⁵ GARCÍA Cubas, Antonio, *Op.cit.*, p.18.

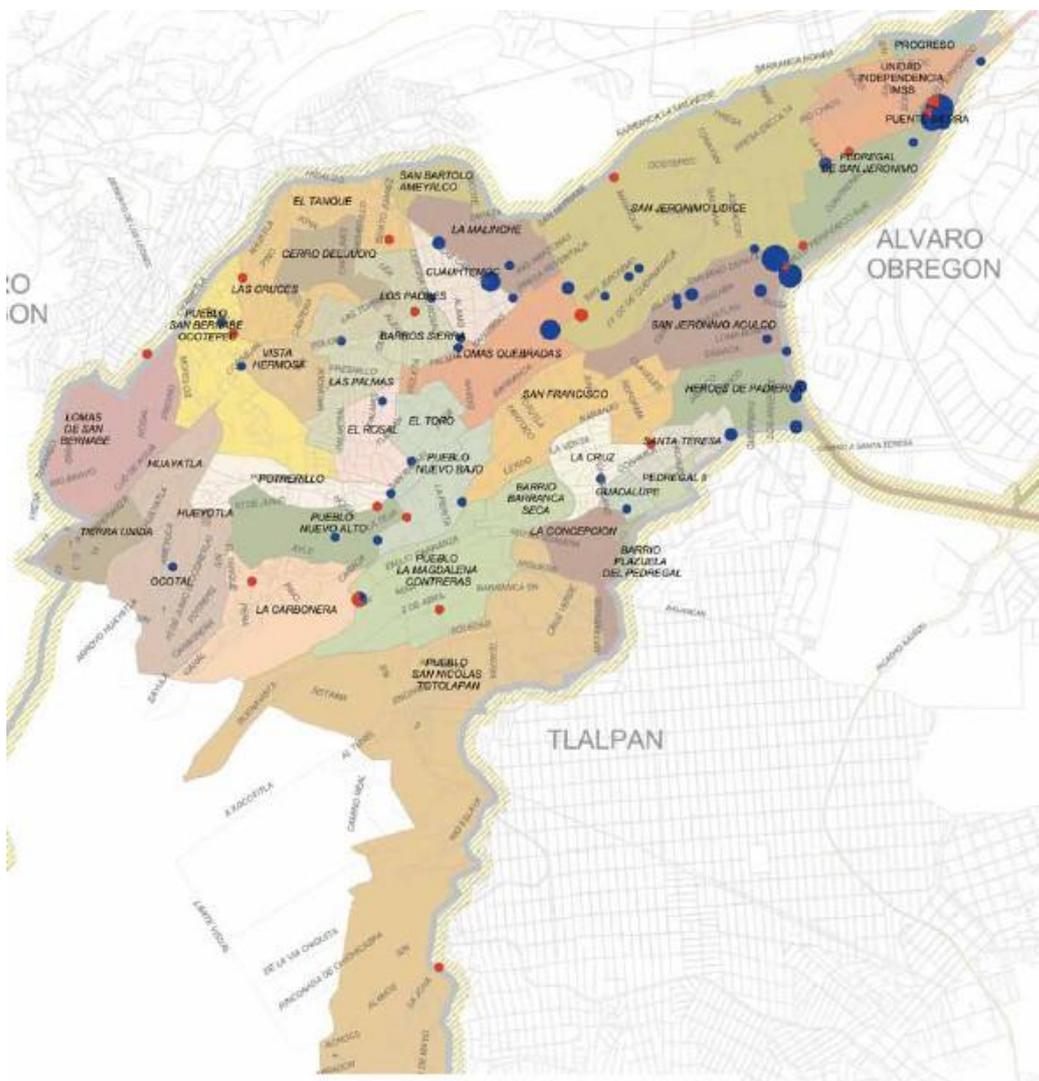
vivían en casas construidas expresamente para ellos a un costado de las fábricas, que después del el cierre de éstas hacia finales de los años 60, siguieron siendo ocupadas por sus familias. El pequeño barrio obrero del *Águila Mexicana* está formado sólo por tres calles breves que desembocan en el río Magdalena. Las modestas casas han sido ampliadas, pero no por ello han perdido sus características primigenias. Siempre es posible ver mucho movimiento en el estas calles; de día, principalmente los fines de semana, los niños juegan frente a sus casas y parece que todo mundo sale a platicar, y no importa si ya está anocheciendo, la gente anda afuera.

La Cruz, La Guadalupe, La Concepción y Santa Teresa son las colonias más antiguas, construidas en los terrenos que los dueños de las fábricas pusieron en venta. Muchas de las calles de estas colonias son muy angostas, como la que pasa detrás de lo que fueron los Baños La Cruz. La mayoría de las casas tienen un local comercial por lo que siempre hay mucha gente en las calles. Las hay de una sola planta, con ventanas enrejadas y macetas llenas de flores en la azotea y también más nuevas de varios pisos; pero siempre es posible encontrar locales abandonados con cortinas oxidadas y viejas vecindades de adobe.

En contraste con la austeridad de esas colonias, hacia 1940 las residencias comenzaron a rodear el viejo pueblo de San Jerónimo Aculco [fig. 28]. Por esos años también se construyó a Escuela Superior de Guerra a un costado del alto puente de piedra por donde pasaba el tren. Ante este nuevo avance urbano se crearon las avenidas San Jerónimo, San Bernabé y el Camino a Santa Teresa. Y sólo veinte años más tarde, en los terrenos donde se encontraba un batán cercano a San Ángel, se edificó la Unidad Independencia para los empleados del Seguro Social. En sus inicios fue un lugar muy cómodo para vivir, con edificios muy modernos, vegetación exuberante y todos los servicios necesarios para no tener que salir jamás de ese mundo.

Resulta un tanto difícil imaginar que mientras en el sur de Contreras se extendían cada vez más las áreas urbanizadas, en el norte aún existieran sembradíos y el aspecto del lugar fuera similar al de cualquier ranchería de provincia. Menos de diez años después de la construcción de la Unidad

Independencia, y como si se hubieran puesto de acuerdo, miles de personas llegaron a habitar en esos terrenos ejidales fraccionados ilegalmente. Así nació el último contraste, el de las colonias de autoconstrucción, que llenaron los espacios vacíos entre los pueblos y también los que separaban a Contreras del resto del Distrito Federal. Las nuevas colonias populares³⁶ se desarrollaron siguiendo la traza de los viejos caminos, esta es la razón por la que en algunas calles no existen las banquetas y sólo haya espacio para que circule un automóvil bajo el riesgo de dejar incrustado los espejos laterales en alguna fachada [fig. 29 y 30].



37

³⁶ Nota: Las últimas colonias en formarse fueron Cerro del Judío, San Bartolo Ameyalco, La Malinche, Cuauhtémoc, Los Padres, Las Cruces, Barros Sierra, Las Palmas, El Toro, Atacaxco, El Rosal, Lomas Quebradas, San Francisco, La Carbonera, y posteriormente El Ermitaño y Tierra Unida, que siguen creciendo.

³⁷ Mapa obtenido de la página www.eldefe.com

La **autoconstrucción** fue la solución más adecuada para la vivienda en las nuevas colonias. Las casas iniciaron siendo de lámina, después de tabique sin aplanar, modificando su espacio para atender las necesidades de cada familia. Este tipo de construcción está basada en módulos de 4x4 metros ya que de esa forma es más sencillo agregar o quitar secciones. En la primera fase de la construcción la casa es lo que Eckhart Ribbeck llama casa-patio, ya que sólo ocupa una fracción del terreno y deja el resto libre. En una segunda fase se comienza a construir un segundo piso y, si la familia lo requiere, la casa terminará por devorar también el patio. Después de 10 o 20 años el proceso de construcción se detiene. Para entonces las casas ya son muy grandes y han satisfecho las necesidades de sus habitantes. Hay casas que se planean grandes desde un principio porque sus espacios estarán destinados a la renta o porque se planea en ellas alguna otra actividad comercial, pero al final “cada una de las autoconstrucciones representa un ejemplar único, con una historia propia inconfundible que las ha llevado a adquirir una planta, una volumetría y una apariencia formal propia”³⁸. Es difícil imaginar que entre miles de casas no haya dos idénticas, sólo hace falta una mirada atenta para poder creerlo. Esto habla de la riqueza que se puede encontrar dentro del paisaje urbano, donde cada casa puede leerse de manera distinta. A raíz de este último proceso de urbanización nacieron todos los andadores y miradores desde donde se puede ver el Valle de México y las colonias de la misma delegación [fig. 31 y 32].

El proceso de urbanización en La Magdalena Contreras aún no se ha detenido y en los últimos años se ha extendido hacia las zonas más cercanas a los montes, aunque de forma más lenta.

La transformación de la Ciudad de México, como se mencionó anteriormente, ha acarreado la apertura de vialidades de alta velocidad que dividen colonias enteras. En La Magdalena Contreras sucedió con la Avenida Luis Cabrera, creada a finales de los setenta después del desalojo de muchos habitantes del Cerro del Judío. Dentro del proyecto denominado Contadero-Luis Cabrera esta avenida estaba proyectada para conectarse con otras vialidades del poniente

³⁸ RIBBECK, Eckhart, “La modernidad informal: colonias populares en la Ciudad de México”, en Peter Krieger, *Megalópolis. La modernización de la ciudad en el siglo XX.*, p. 205.

de la ciudad y de esa manera acortar el camino hacia el sur a los vehículos provenientes de la autopista México-Toluca. Entre 1991 y 1992 todas las casas a lo largo de Av. Luis Cabrera tenían pintada la misma leyenda: “No al proyecto Luis Cabrera”. A la par de la oposición a la nueva vialidad, se regularizaban los predios de las nuevas colonias en las oficinas de lámina de la Comisión para la Regularización de la Tenencia de la Tierra (CoReTT). No sin mucho esfuerzo, los vecinos inconformes con el proyecto lograron reunirse con el entonces Jefe del Departamento del Distrito Federal, Manuel Camacho Solís, quien firmó un documento en el que decía que el proyecto se cancelaba. Sin embargo, casi quince años después, durante el gobierno de Marcelo Ebrard, el proyecto volvió a surgir con el nombre de *Supervía Poniente* bajo el argumento de que la zona financiera de Santa Fe, al poniente de la ciudad, necesita más vías de comunicación³⁹.

No concierne a esta investigación presentar los argumentos a favor y en contra de dicho proyecto, pero hay que decir que esta investigación surgió como una inquietud ante el anuncio de la obra vial. Como se expuso a lo largo de este capítulo, no hace falta que un lugar cumpla con los cánones arquitectónicos en boga para que alguien pueda sentirse cómodo en él, y hablando precisamente de Contreras, en este territorio existen múltiples escenarios que vale la pena recorrer sólo por el placer de hacerlo, el único problema es la falta de banquetas en algunas calles. Por esta razón, tomar cualquier calle para caminar es un acto en contra del uso del automóvil como la única forma en la que se puede andar en la ciudad. Al mismo tiempo la caminata y el paisaje inician la reflexión en torno a los procesos sociales y políticos que originaron cada uno de los sitios que se pueden contemplar. Realizar paisajes de la zona es un medio de expresar otras formas posibles de apreciación de un lugar, de rescatarlo. Las páginas de un libro son adecuadas para tal ejercicio, porque el libro permite conjuntar elementos como los paisajes con otros que amplíen la lectura de los mismos, como son los mapas, atendiendo a una relación espacial entre unos y otros.

³⁹ Ver: <http://www.jornada.unam.mx/2008/04/22/index.php?section=capital&article=037n1cap>
<http://www.jornada.unam.mx/2008/04/22/index.php?section=economia&article=006o1eco>

CAPÍTULO II

LOS LIBROS ALTERNATIVOS

2.1 El libro tradicional, antecedente de *los otros libros*.

Un libro tradicional es “un volumen de páginas de papel cortadas uniformes, fabricadas a base de tejido o pulpa de madera, y encuadernadas entre dos portadas cubiertas”¹. Es así como se estructuran todos los libros que conocemos independientemente de cuál pueda ser su tema o contenido. Esta forma se debe históricamente a la invención de la imprenta como medio eficaz de reproducir textos y fabricar libros en grandes cantidades. Pero antes de que este invento existiera, la tarea de copiar documentos era responsabilidad por una parte, de los monjes copistas que dedicaban muchas horas de trabajo al enriquecimiento de las bibliotecas abacales y a los encargos de la aristocracia, y por otra a los pintores de breves, artesanos que reproducían textos e imágenes de culto y otros objetos profanos, como calendarios y barajas, destinados a la venta entre la gente común.

La gráfica ha acompañado al libro impreso a lo largo de su historia y la xilografía es un antecedente técnico de la imprenta². En un principio los productos de los impresores de breves eran dibujados y pintados a mano, mas la gran demanda los orilló a buscar métodos de reproducción que disminuyeran el tedio de dibujar una y otra vez la misma imagen, la solución fue recurrir a las técnicas empleadas en el estampado de telas que ya eran conocidas desde el siglo XIII. Algo similar ocurrió con los textos. Cuando se abrieron nuevas escuelas en las principales ciudades europeas y muchos laicos aprendieron a leer, creció la demanda de libros entre la gente. De primera instancia los artesanos emplearon imágenes, y en ocasiones textos, grabados en una plancha de madera para crear **libros xilográficos**, lo cual tenía la dificultad de toda xilografía: realizar el grabado en negativo, que en el caso del texto era

¹ Howard Goldstein, “Algunas reflexiones sobre libros de artistas”, p. 30.

² GELDNER, Ferdinand, *Manual de incunables, introducción al mundo de la imprenta primitiva*.

particularmente difícil. Cada letra debía estar bien modelada para que se pareciera lo más posible a la caligrafía, por lo que el grabador debía eliminar el material que rodeaba cada letra incluyendo los huecos de algunas letras. Otra complicación se presentó cuando las planchas eran impresas con mucha frecuencia. Las líneas iban tornando cada vez más gruesas y los relieves tendían a desgastarse o incluso a perder fragmentos perjudicando la calidad de la impresión.

Casi al mismo tiempo que se intentaban resolver los problemas de los libros xilográficos, se estaba diseñando la **impresión de tipos móviles**. Las imprentas del siglo XV eran máquinas totalmente hechas de madera que constaban de una cama donde se colocaba la forma (marco de madera con los tipos ordenados que conformaban el texto) y de una platina, en la que se colocaba el papel, sujeta a un tornillo que gracias a una palanca podía subir y bajar para poder imprimir. Cada tipo consistía en un cubo de metal en cuyo extremo se encontraba grabada una letra en negativo que imitaba la caligrafía³.

El **papel** usado en la impresión estaba hecho de trapo de algodón. El aumento en el número de molinos de papel abasteció a las imprentas logrando sustituir al pergamino como soporte de la escritura. Con el tiempo la industria papelera se perfeccionó al grado de utilizar filigranas o *marcas de agua* que indicaban tanto el origen del papel así como su calidad.

En un taller de imprenta trabajaban varias personas especializadas cada una en un oficio. Había como mínimo un acomodador o cajista, un batidor y un impresor. El acomodador se encargaba de armar el texto colocando uno a uno los tipos dentro de la forma. Esta complicada tarea requería del completo dominio de la lengua (latín en la mayoría de los casos aunque también se imprimieron libros en griego y hebreo) y de mucho tiempo y paciencia, ya que en ocasiones el acomodador tardaba un día completo en componer una página, sobre todo si ésta tenía que estar escrita en más de una columna. En la creación de un libro de muchas páginas se requería el trabajo de varios

³ *Ídem.*

acomodadores, lo que implicaba contar con un gran número de caracteres que proveyera a todos. El batidor era el encargado de preparar las tintas de impresión y entintar la forma cuando estuviera en la imprenta, para ello utilizaba una bola de lana envuelta en cuero atada a un mango de madera, algo similar a un *champiñón*⁴. El impresor hacía subir y bajar la platina de la imprenta. Una vez impreso el texto se llevaba con un rubricador, que se encargaba de corregirlo haciendo anotaciones donde encontraban las fallas y en ocasiones también los ilustraba. Los encuadernadores del siglo XV realizaban por lo general carteras de piel entera decoradas con gofrados y diseños de muy diversa índole; para algunos libros incluían esquinas de metal o broches y correas de cuero que aseguraban el cierre del volumen. Finalmente el librero expendía las obras ya fuera en el mismo local donde se imprimían o en otras tiendas⁵.

La tipografía, parte fundamental en la composición y diseño del texto, fue un campo ampliamente explorado desde que se fundieron los primeros tipos. Al principio el diseño de tipos partió de la caligrafía, por ello se habla de tipos góticos o carolingios por ejemplo, posteriormente cada taller confeccionó sus propios diseños, actividad que en nuestros días aún se realiza.

El primer libro salido de la novedosa imprenta fue la famosa *Biblia de 42 líneas*, impresa entre 1450 y 1455; sorprende la maestría con que fue realizada su tipografía, colores de impresión, ilustraciones y encuadernación. Los *incunables* son todos los libros impresos desde que se inventó la imprenta hasta el año 1500.

Tanto la xilografía como el libro impreso fueron concebidos con el fin de agilizar y abaratar las producciones artesanales de principios del siglo XV, por ello no fueron muy bien recibidos por la elite social europea que siguió prefiriendo los libros en pergamino miniados con ricos pigmentos. Ferdinand Geldner señala

⁴ Nota: Ferdinand Geldner abunda en las recetas de la elaboración de papel de trapo y tintas en el siglo XV. Ver GELDNER, *Op. cit.*, p. 40 y s.s. y p. 76 y s.s. respectivamente.

⁵ *Ídem.*

que Johannes Trithemius⁶ llamaba a los libros impresos *res papírea*, “a los que auguró una corta existencia en relación con los manuscritos realizados en pergamino”⁷. Sin embargo, la llegada de la imprenta al nuevo continente a consecuencia de la colonización, fulminó los vaticinios de Trithemius.

Los libros tradicionales en México

En 1539 se estableció la primera imprenta americana en la Nueva España dirigida por Juan Pablos, un impresor italiano, y posteriormente se fundaron imprentas en las ciudades más importantes. El **papel** utilizado en la impresión estaba hecho de trazo de algodón, y al igual que en Europa fue necesario el establecimiento de un gran número de molinos que pudieran abastecer la demanda, ya que el papel traído de Europa resultaba insuficiente principalmente por la dificultad del comercio en épocas de guerra.

La impresión de la mayoría de los **textos** de estos primeros libros era monocromática (en negro), exceptuando los misales y otras obras litúrgicas en los que se usaba tinta roja para los títulos y negra para los textos, tal y como era costumbre en las imprentas europeas. Los **tipos** más empleados durante los siglos XVI y XVII fueron góticos, aunque cada imprenta contaba con diseños propios. Las **ilustraciones** eran realizadas en xilografía y se limitaron a las letras capitulares y en raros casos a imágenes⁸. La **encuadernación** de los libros de pequeño formato era realizada en pergamino, con el título escrito a lo largo del lomo; mientras que los de formato mayor se encuadernaban en piel tirada sobre madera, adornada con repujados, o con hierros dorados o en seco, y se cerraban con broches de metal o correas⁹.

El desarrollo de nuevas clases de papel no fue favorable para seguir realizando las ilustraciones con xilografías, por ello tuvo que usarse el grabado sobre

⁶ Nota: Johannes Trithemius (1462-1516), fue un monje alemán autor de varios libros sobre historia y religión. Su obra más importante es un tratado sobre la codificación de mensajes titulado *Steganographia*.

⁷ *Ídem.*, p. 44.

⁸ BOSQUE Lastra, Margarita. *Tesoros bibliográficos mexicanos*.

⁹ ROMERO de Terreros, Manuel, *El arte en México en el virreinato*.

cobre sobre todo en el **siglo XVIII**. En esta época la mayoría de las encuadernaciones en la Nueva España continuaron realizándose en pergamino, pero se adornaban con algunos ribetes dorados. Los grandes y pesados libros de coro fueron embellecidos con hierros y florones, y la piel de cubierta de las tapas era manchada artificialmente y adornada con dorados. A finales de siglo sólo los manuscritos nobiliarios se encuadernaban con terciopelo, brocado (tela de seda bordada con hilos de oro y plata) y damasco (tela de seda con dibujos bordados con hilos de diferentes gruesos).¹⁰.

La Revolución Industrial hizo grandes aportaciones en el terreno de las artes gráficas durante el **siglo XIX**. La construcción de máquinas que prescindieran del brazo del hombre, como la imprenta de rodillo inventada a principios de siglo, propició el auge de los impresos. También se suma a esta lista la litografía, inventada en 1826. Por ser una técnica sencilla y económica para obtener copias de imágenes; fue muy utilizada en la elaboración de todo tipo de impresos como etiquetas, carteles, volantes y por supuesto ilustraciones. En México, por ejemplo, la segunda impresión del Quijote, realizada en 1842 por Ignacio Cumplido, estaba ilustrada con muy buenas litografías¹¹. En este siglo el estilo de las encuadernaciones fue muy variado; con el desarrollo de las anilinas, la piel de encuadernación se tiñó de diferentes colores, y se doró, y en los libros más caros se usaron guardas de seda u otras telas lisas o estampadas¹².

Los libros siempre han incorporado nuevos materiales en su fabricación que permitan costear más fácilmente su producción. El **siglo XX** se caracterizó por la manufactura de nuevos papeles, cubiertas de encuadernación y formas de reproducción de imágenes e impresión. En lo que respecta a la elaboración de papel se probaron fibras de diverso origen, desde las de cáscaras de fruta, tallos y vainas, pasando por muchos tipos de madera, fibras de origen animal, como la lana, o sintéticas como el rayón y el nylon, hasta las fibras minerales

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ BOSQUE, *Op. cit.*

¹² ROMERO de Terreros, Manuel, *Op. Cit.*

como el vidrio o el asbesto¹³. A estos papeles industriales se les añadió adhesivos, recubrimientos y componentes químicos según sea su uso.

El invento de los materiales plásticos también alcanzó a los materiales de encuadernación, dejando la encuadernación en piel y en pergamino sólo para ejemplares especiales de gran valor. El offset fue una nueva manera de reproducir todo lo que la vieja imprenta hacía (incluidas las imágenes ahora fotografiadas) y agilizó la producción a nivel comercial.

Los libros cambiaron al tirarse ediciones de miles de ejemplares. Ya no se les prestaba demasiada atención individual porque esto supondría muchos gastos de producción, así que los libros tuvieron que abandonar las guardas, cabezadas y endoses, para ser revestidos con lo mínimo: pegamento amarillo y una cartulina que a veces tiene una imagen en la portada. Visualmente estos libros son demasiado pobres. La encuadernación en rústica, como se le denomina a este tipo de vestido, es sencilla porque en teoría el dueño le proveerá de una encuadernación mejor, pero esto generalmente no sucede. Los libros nacen y viven por años con la misma camisa blanda, sólo que desgastada. El hecho de que estos libros sean visualmente tan pobres hace pensar en que lo más importante en ellos es el contenido, el texto, trátase de novela, ensayo, poesía o cualquier otro género literario, y en consecuencia se ha generalizado la idea de que texto y libro son sinónimos.

Los libros tradicionales son considerados recipientes de textos. El lenguaje literario es el más empleado en los grandes tirajes. Cada página está llena de bloques de palabras que siguen las reglas del lenguaje escrito y por tanto todas las páginas son idénticas y se leen de la misma manera. La secuencia espacial dentro de los textos es ficticia, y el tiempo está determinado por la lectura. En estos libros, el tiempo de lectura de cada página es el mismo desde el principio hasta el fin de la obra. En la prosa, la lectura debe llevarse a cabo siguiendo el orden de las páginas para que el lector pueda comprender lo que lee. Julio Cortázar intentó quebrantar esta ley de la lectura en su libro *Rayuela*, formada

¹³ Francisco García Mikel, “La elaboración de papel: una historia de tradición y tecnología”.

por dos textos o varios textos que pueden comenzar a leerse de manera poco convencional por el capítulo 73, para después abordar el resto de manera salteada. *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es una obra similar, ya que puede empezar a leerse desde cualquier punto y en cualquier orden y eso no afecta su comprensión. Cuando el texto está escrito en forma de poesía o de textos breves, se encuentran diseminados por el ejemplar aunque tengan un orden, y el lector puede leerlos en desorden sin alterar su comprensión. Pero en ninguno de estos casos se toma en cuenta que “un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo a caso un texto que acentúa, que se integra a esa forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros”¹⁴.

¹⁴ CARRIÓN, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*.

2.2 Las características de los libros alternativos.

De la misma manera como Javier Maderuelo deslinda la idea de naturaleza del concepto de paisaje, hay que deslindar la idea de texto del concepto de libro para entender las producciones bibliográficas conocidas como *libros alternativos*, *otros libros* (Raúl Renán), o *El nuevo arte de hacer libros* (Ulises Carrión).

Un libro como forma independiente reclama una disección. El libro es una estructura formada por papel, una encuadernación, tinta de algún color, caracteres tipográficos y espacios en blanco. En los nuevos libros todos estos elementos se investigan como lenguaje visual. Al deslindarse del texto, el libro se convierte en un objeto emisor de mensajes por sí mismo, ya que cada uno de los materiales con que está fabricado comunica algo distinto, por ejemplo el papel, a través de su color, textura, opacidad o transparencia (para ampliar las posibilidades comunicativas puede tomarse en cuenta su uso)¹⁵.

En un primer experimento visual Bruno Munari propuso un libro en el que cada uno de sus capítulos fuera de distinto material; sacando provecho de las cualidades de cada uno se pueden lograr lecturas distintas¹⁶. El segundo experimento puso al descubierto la temporalidad dentro de la lectura. Tomó una serie de hojas de papel blanco y negro y les hizo cortes para que no tuvieran el mismo formato ni el mismo tamaño, entonces al encuadernarlas y sobreponerse, dejaban ver fragmentos de las páginas precedentes o posteriores formando una composición distinta cada vez que se pasaba la página¹⁷. En el libro de Sol LeWitt *Geometric figures and colors* (1979), se práctica las dos propuestas de Munari [fig. 33].

Los libros no son libros porque se abran de cierta manera, o porque tengan cierto número de páginas, un libro es una secuencia espacio-temporal autónoma. El espacio es la página y el tiempo está manifestado por la lectura.

¹⁵ MUNARI, Bruno, *Cómo nacen los objetos*.

¹⁶ *Ídem*, p. 221.

¹⁷ *Ídem*, p. 222-224.

Por lo tanto, “la página es una acción que se desarrolla en el tiempo”¹⁸. El espacio dentro del libro es real. Un libro está compuesto de una secuencia de espacios reales en los que se “despliega una secuencia de signos”¹⁹, denominada lenguaje.

En los nuevos libros cada una de las **páginas** es diferente a las otras y por tanto el tiempo de su lectura puede variar. Por ello los libros tradicionales son libros aburridos en los que no pasa mucho, a pesar de que algunas editoriales se esmeren en realizar ejemplares extravagantes. La página, como legítimo espacio de expresión artística, es más explotada en la poesía que en la prosa, específicamente en la poesía concreta o visual. El poema *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* de Stéphane Mallarmé [fig. 35], es un claro ejemplo de la utilización del espacio de la página como herramienta en la composición poética. En él la cadencia del poema imaginada por el autor se vuelve visible al comenzar los versos a media página o componerlos sólo con una palabra y separarlos por grandes espacios en blanco que fijan las pausas. Pero el experimento no para ahí. Cada verso fue impreso con tipografías diferentes que varían en su tamaño. Es lenguaje visual. El estilo de la tipografía crea las sensaciones que el poeta quiso producir o también puede ser sinónimo de cierta entonación y modulación cuando el poema es leído en voz alta. En cambio los *Caligramas* de Apollinaire (1914) son composiciones poéticas totalmente visuales: cada estrofa está escrita para formar una imagen que el poema sugiere.

Marinetti y los futuristas realizaron otros experimentos en torno a la página. Al utilizar el diseño de las páginas de periódico en su manifiesto, los futuristas aseguraron un éxito en la propagación de sus ideas entre los obreros. Los manifiestos eran hojas volantes literalmente, ya que fueron lanzadas desde la torre campanario de la catedral. Tanto futuristas como vorticistas explotaron el diseño y la tipografía en sus artículos políticos y literatura. Los poemas que Maiakovski publicó precisamente bajo el título *En voz alta* (1923) llevan implícita su sonoridad gracias a la tipografía diseñada por su colaborador, el diseñador gráfico Lissitzki, [fig. 34].

¹⁸ *Ídem*, p. 222.

¹⁹ CARRIÓN, Ulises, *Op. Cit.*

El espacio o página en el libro alternativo contempla tanto el exterior (lo público), como el interior o contenido (lo privado)²⁰. Como en el libro de Susan Lacy titulado *Rape* (1972), un libro de pequeño formato, encuadernado con un material blanco. Para abrirlo, o acceder a la intimidad del ejemplar, como apunta el título, el lector tiene que romper el lacre rojo que ostenta el título [fig. 36]. Este libro también sirve para ejemplificar otra característica de los libros alternativos referente al lenguaje.

Los nuevos libros utilizan todos los **lenguajes** que puedan existir o que se puedan inventar, y no sólo el escrito, el de las palabras, cuyas leyes no se ajustan a las del libro. Aún así hay artistas que utilizan palabras en sus libros. “En el arte viejo, las palabras, su sentido, son las portadoras de la intención del autor”²¹. Las palabras dentro de los libros han perdido su significado y no tienen ninguna intención; sólo están ahí para cumplir una función en relación con otros elementos que forman el conjunto. Así como Ulises Carrión señala que la palabra *rosa* dentro de un libro alternativo no significa una rosa en particular, la palabra *rape* en el libro de Lacy es sólo la palabra *rape*, asociada con una acción. “Nada ni nadie existe aisladamente; todo es elemento de una estructura”²². En los nuevos libros cada elemento es parte de una estructura y cumple una función específica dentro de ella, como las palabras dentro de una frase, si se quita alguno, el libro ya no funciona.

En el caso de que algún libro alternativo esté encuadernado, no significa que deba leerse en orden progresivo como si se tratara de un libro tradicional, pues cada página, a pesar de estar ligada con las otras por alguna idea, es independiente. El lector puede comenzar desde cualquier punto una **lectura** aleatoria que puede ser parcial, es decir, que puede detenerse si el lector ha comprendido el libro. Las múltiples lecturas que permiten estos ejemplares también dan lugar a un sinnúmero de interpretaciones por parte del lector²³. El libro de Edward Ruscha, *26 Gasoline Stations* (1963), prescinde absolutamente del texto y sólo contiene fotografías de estaciones de gasolina, como indica su

²⁰ Bárbara Tannenbaum, “El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje”, p. 22.

²¹ Carrión, Ulises, *Op. Cit.*

²² *Ídem.*

²³ Bárbara Tannenbaum, *Op. Cit.*

título; es posible abrirlo a la mitad (en el caso hipotético de que alguien tuviera uno en sus manos) y no se dejará de entender si inmediatamente se pasa a la última fotografía. Por otra parte el autor no da pistas de las conclusiones que cada lector pueda sacar de su obra, por lo tanto, su libro admite cualquier interpretación.

Los ejemplares encuadernados pueden ser fácilmente asimilados por el público porque conservan la estructura tradicional del libro, pero esta no es la única posibilidad. La disección ha demostrado que las páginas son espacios para manifestar un lenguaje, cualquiera que éste pueda ser, y como página puede actuar cualquier material, no sólo el papel. “El cuerpo del nuevo libro es aquel que cuanto más se acerca al objeto artístico más se aleja de la grafía (...) la lectura ahora es el cuerpo mismo sugerente, del libro; la estructura, dice Ulises Carrión, como elemento”²⁴.

Por esta razón Raúl Renán apunta que antes de que existieran los libros impresos, el hombre hizo los *otros libros*²⁵, refiriéndose a las tablillas de arcilla babilónicas, los rollos de papiro egipcios, las piedras-libro (en los que podrían entrar las esquelas mayas y todas las piedras labradas con caracteres, las pinturas rupestre y las catedrales góticas), los libros de cera romanos, las pieles animales grabadas de las tribus nómadas, los pergaminos y los códices prehispánicos. Muchos artistas del libro han tenido presentes a estos antecesores de los nuevos libros y los han homenajeado en los libros-acordeón, en libros que no están hechos de papel, en los libros-instalación, los libros desenrollables, entre muchos otros. Para el creador, el arte nuevo “es la dicha de poder decir algo con todo, con cualquier cosa, con casi nada, con nada”²⁶.

²⁴ RENÁN, Raúl, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, p. 33

²⁵ *Ídem*, p. 19.

²⁶ CARRIÓN, Ulises, *Op. Cit.*

2.3 Clasificaciones dentro del nuevo arte.

Todos los ejemplares agrupados bajo el nombre de libros alternativos de igual manera podrían llamarse libros de artista, pero el género es tan diverso que para su estudio se ha tenido que recurrir a subclasificaciones atendiendo al aspecto formal o al proceso de elaboración de la pieza.

De manera muy general los libros alternativos pueden encaminarse en dos sentidos: 1) las obras que investigan al libro como objeto; 2) los ejemplares que tienen una finalidad informativa. Dentro del primer grupo se encuentran los libros denominados *de artista, objeto, híbrido e intervenido*; y en el segundo, las publicaciones independientes.

En todo caso ningún libro es igual a otro, pues todos niegan la estructura tradicional al grado de existir libros efímeros; inclusive hay ocasiones en que el autor no les considera obras de gran valor y por tanto no las difunde, de ahí la dificultad para localizarles o para organizar exposiciones, y el hecho de que muchos ejemplares se encuentren en manos de los coleccionistas de piezas raras.

2.3.1 Libro ilustrado y Libro de artista

En la creación de un **libro ilustrado**, un escritor y un grabador trabajan juntos. El resultado es un volumen cuidadosamente diseñado, hecho con materiales especiales (papeles de algodón, y en ocasiones tipografía diseñada ex profeso), ilustraciones originales y encuadernado artesanalmente; por ello su tiraje es muy pequeño y su precio muy elevado, sólo accesible a los coleccionistas cuando no son regalos especiales de las editoriales a clientes prestigiados. Ejemplo de estos libros son el *Manual de zoología fantástica* de José Luis Borges y algunos libros de Carlos Monsiváis que Francisco Toledo ha ilustrado para la Galería Arvil. El tiraje de estas ediciones especiales no sobrepasa los 25 ejemplares, seriados y firmados.

En cambio, los **libros de artista** tuvieron su origen en las ideas de la democratización del arte, de sacarlo de museos y galerías y trasladarlo a la calle donde fuera accesible a todo mundo, lo cual significó que pudieran ser comprados en cualquier librería a un precio razonable. La serie de libros de Edward Ruscha, que cuenta con títulos como *26 Gasoline Stations* (1963), *Every Buildings on Sunset Strip* (1966), *A Few Palm Trees* (1971), entre otros [fig. 37], y el libro *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono [fig. 38], fueron un éxito de ventas, que obviamente en el caso de Ono se relaciona directamente con su relación con John Lennon.

A diferencia de los libros tradicionales en los que el escritor no se involucra con la impresión o el encuadernado de su trabajo, en un libro de artista la responsabilidad de todo el proceso (aunque sea mecanizado) recae directamente en el autor. Imágenes, textos, materiales (que no siempre son los tradicionales), diseño, embalaje, absolutamente todo es obra del artista. El resultado es una pieza original, estructurada según una idea. Generalmente los libros de artista son de pequeño formato, fáciles de manipular y transportar, cuyo tiraje puede variar, desde ejemplares únicos, hasta de decenas, centenas, millares, o segundas ediciones. Todo depende de los medios con que el artista realice el trabajo y del fin que quiera darle. Al mismo tiempo contradicen o cuestionan los parámetros que establecen el valor de las obras dentro del arte, como la firma y la seriación de la obra gráfica. Por ello muchos libros de artista no ostentan el nombre de su autor y mucho menos están firmados ni seriados, como se observa en los libros de Ruscha.

Un ejemplo de este tipo de libros es *Block*, de Jorge Macchi, editado en 2009. Se trata de un libro que reúne una serie de dibujos que el artista realizó 1996 y 2008 [fig. 39]. Fue presentado en una librería en forma de instalación de todos los dibujos que contiene, como si fuera un **libro transitable**. Esta es una categoría que utiliza el espacio físico como página, por tanto la lectura tiene que ver con la movilidad del lector y no sólo con la manipulación del objeto.

En contraste con la solemnidad de los libros ilustrados, los de artista enfatizan al juego como un elemento indispensable y rayan en ocasiones en la

irreverencia. Dieter Roth comenzó trabajando con los libros en 1961 y desde entonces no ha dejado de hacerlo. Dentro de su producción pueden encontrarse ejemplares de todo tipo hechos con materiales que jamás se hubieran asociado con el libro, y podría decirse que muchas de sus obras no pueden incluirse tan fácilmente en uno u otro grupo, pero tal parece que esto tiene sin cuidado al autor, después de todo sólo participa del gozo por crear del que habló Ulises Carrión. Uno de sus trabajos más cercano al libro de artista es el libro *Über das Verhalten das allgemeinen zu...*²⁷, en el que se desarrolla un juego de lectura debido a que cada página (el libro está encuadernado) sólo contiene una letra de la frase. Este ejemplar comparte el literalismo de las obras de Ruscha.

La estructura dentro de los libros de artista puede ser tan sencilla que el ejemplar resulta fácilmente reproducible; pero “el plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo”²⁸, contrariamente a lo que sucede con el resto de las obras artísticas.

2.3.2 Libro objeto.

Al ser realizados por un artista, también podrían denominarse *libros de artista*, sin embargo los libros objeto son una especie extravagante porque a primera vista no parecen un libro, y sin embargo están realizados tomando en cuenta la secuencia espacio-temporal de uno. Son creaciones más conceptuales que tuvieron su origen en los poemas objeto de los surrealistas y en algunas encuadernaciones-escultura realizadas por George Hugnet en 1930 para los libros de sus amigos, por tanto estos libros han abandonado por completo la forma tradicional. Ya que también pueden valerse de objetos que por sí mismos insinúen el concepto de libro o que sólo formen parte de la estructura, su tamaño puede ir desde lo pequeño y portátil hasta lo descomunal, lo cual repercute en el tiraje, que por lo general no pasa de un ejemplar.

²⁷ Nota: *Sobre el comportamiento de la generalidad hacia...*

²⁸ CARRIÓN, Ulises, *Op. Cit.*

El *Daily Mirror* de Dieter Roth en sus dos versiones es un ejemplo de libro objeto. La primera se trata de varios libros hechos con aproximadamente 300 pequeños recortes de periódico de formato cuadrado, encuadernados y pintados de amarillo. La segunda versión es una ampliación de los mini libros encuadernada con cartón corrugado pintado de amarillo, en la cual están incrustados los ejemplares pequeños [fig. 40].

Los *Libros elementales: Tratado del mar, Tratado de la naturaleza y Cat Book* de Rodolfo Zanabria, son objetos literalmente; el primero, está compuesto por esponjas marinas, el segundo es un trozo de madera con tres cortes rectos, que asemeja un libro de lomo redondo, y el tercero es una trampa para ratones que ha atrapado un trozo de papel que tiene escrita la palabra *CAT*. De igual manera, sus *Libros brocheta*, son papeles recortados clavados en alambres con mangos de corcho como si fueran brochetas [fig. 41]. Otros libros *comestibles* son los *Libros salchicha* de Dieter Roth, que consisten en recortes de libros y revistas humedecidos y encuadernados en tripas de embutido [fig. 42].

Bok 3b und Bok 3d de Dieter Roth, es un libro de dibujos animados y páginas de libros coloreadas, encuadernadas de arriba para abajo y viceversa, llenas de agujeros. Su aspecto es el de un libro en rústica común y corriente, pero al abrirlo se transforma en una escultura de papel periódico [fig. 43].

A Little Light Summer Reading de Carol A. Forgees tiene forma de abanico, la cubierta es de madera con dibujos y las páginas centrales son fotocopias a color.

En todos estos ejemplos la forma sugiere más un objeto que un libro, y quizá sean los que estén más asociados con el humor.

Libros caja, una variante de los libros objeto

Los libros-caja tuvieron su origen con *La caja verde* de Marcel Duchamp. Este libro está compuesto por 100 páginas de papel sueltas (trozos de papel, dibujos, fotografías, partituras, etc.) pensadas como notas para *El cristal grande*, contenidas en una caja verde con el título en francés escrito en la tapa. La edición consta de 300 ejemplares [fig. 45].

El libro de Santiago Rebolledo titulado *Caja de bolear* es precisamente un cajón de bolero en cuyo interior se encuentra una tira de papel enrollada, impresa con anuncios de periódicos y revistas. *Fósforos* de Raúl Renán y Alfredo Herrera, y *A una nariz*²⁹ son libros que utilizan cajas originales de productos comerciales (cerillos y aspirinas respectivamente) para contener poemas escritos en pequeñas hojas sueltas [fig. 46]. El libro *copley* de Dieter Roth (1966) está formado por 112 hojas de material impreso de diferentes tamaños encuadrados en una caja.

2.3.3 Bibliociast y Libro Híbrido

Todos los libros tradicionales están envueltos en un aura de santidad, quizá sea porque algunos contienen textos realmente buenos y por eso nadie debe tocarlos más de la cuenta. Es muy mal visto que alguien haga alguna marca sobre el texto con cualquier herramienta (llámese bolígrafo, marcador, color de madera, tinta, etc.) o peor, que mutile ejemplares. La molestia es comprensible cuando se trata de libros de bibliotecas públicas, en el entendido de que sólo se va a leer y no a ver los libros como si fueran piezas de museo; es terrible encontrar abismos en la lectura o auténticas ventanas donde había ilustraciones (que al mismo tiempo ocasionan otro abismo en la página posterior). Aún así la molestia persiste aún si se trata de los libros propios. “El libro es lo único que te va a sobrevivir, por eso no es tuyo”. Esta frase hace referencia a que, cuando alguien muere y su biblioteca es vendida por su

²⁹ Nota: en el siguiente vínculo se puede leer uno de los poemas contenidos. Del mismo sitio fue tomada la imagen. <http://desequilibros.blogspot.com/2009/05/una-nariz-contra-el-resfriado-y-las.html>.

familia a un librero, otra persona acabará siendo la portadora de los conocimientos que pueda darle alguno de los ejemplares, lo cual es verdad... sólo si se tiene la idea de que los libros y los textos son la misma cosa, pero cuando el libro es más que eso y se transforma en un objeto también pueden existir razones para recortarlo, marcarlo, o intervenirlo de mil maneras.

Biblioclast, según Gilbert Lascaux, es toda destrucción, tortura o mutilación de un libro llevada a cabo por los artistas del libro.

El disociar ambos conceptos (de libro y texto) da pie a la disección literal de cualquier ejemplar. De las primeras prácticas resultan los libros perforados o libros en blanco con algún título conocido que no podrían comercializarse en una librería de viejo. Pero hay artistas que van más allá de los rasguños y experimentos tipo *el monstruo de Frankenstein*.

Indigestión de Nacho Criado (1973-76), era una gaceta de arte hasta que fue devorada por las termitas (porque el autor así lo quiso) y después intervenida por el artista [fig. 47]. De igual manera Ricardo Cristóbal, un artista español, torturó un ejemplar, lo quemó, luego lo enterró por meses, después lo mutiló y por último lo pintó y le dio el nombre de *Libro manipulado*.

El libro de Huang Yong Ping *La historia del arte chino y la historia resumida del arte moderno después de dos minutos en la lavadora* (1954) habla por sí solo del procedimiento que le dio origen [fig. 48]. Por su parte, Miquel Barceló tomó un libro, lo trituró en una máquina y después lo volvió a montar.

El primer objeto que Wolf Vostell encerró en un bloque de hormigón en 1969 fue un libro. De hecho realizó una edición de 100 ejemplares antes de comenzar a hacer lo mismo con automóviles. Otro caso de libro sepultado es *Pense-Bête* (1963-64) de Marcel Broodthaers, quien se despidió de su actividad como librero y poeta al encerrar un libro en una bola de tierra [fig. 49].

Estos ejemplos son suficientes para ilustrar una actividad que, si bien parece tomada de un periódico de nota roja, ha contribuido en gran medida a ampliar

las posibilidades de acción sobre los libros. Por otra parte, existe una delgada línea entre el biblioclast y la intervención de ejemplares comerciales, como se observa en la producción de Patrick Binder que cuenta con títulos *The Mission* (1992), *Graal* (1990) y *Resistencia* (1992) [fig. 44]. En este tipo de trabajos las acciones destructivas ejercidas sobre los libros no son la parte más importante de la obra, sino sólo sirven para crear a través del libro un nuevo objeto, en consecuencia entrarían en el grupo de libros-objeto.

La última clasificación de los libros alternativos se refiere a ejemplares que toman características de varios de los grupos antes descritos y por eso son llamados **libros híbridos**.

El libro de Kevin Osborn *Repro Memento*, cuyas páginas impresas en offset se despliegan en forma de acordeón y su formato trapezoidal permite que se presente acostado, parado, doblado, desplegado, en círculo, estrella, etc., es un libro de artista que por tomar múltiples formas y contener ilustraciones originales, no queda totalmente inscrito en el rubro de libro de artista ni en el de libro objeto.

Los libros híbridos también dan origen a reflexiones sobre lo único y lo múltiple, como sucede cuando los artistas intervienen gráficamente algún material impreso, como el libro *Je t'aime* de Titi Parant. O por el contrario, cuando alguna edición comercial está enriquecida por algún detalle original como un grabado.

2.3.4 Publicaciones independientes y Blogs

Los libros alternativos “tratan de no ceñirse a las leyes de la naturaleza bibliográfica que la tradición ha convertido en sello propio, y sus profesionales mantienen como parte del sistema industrial y mercantil”³⁰, característica que queda bien mostrada por las publicaciones independientes como periódicos,

³⁰ RENÁN, Raúl, *Op. Cit.*, p. 13.

panfletos, revistas, volantes, etc., con las que artistas y escritores hicieron circular sus propuestas y obras entre la gente, tal como los futuristas a principios del siglo XX.

En México los antecedentes de estas publicaciones se encuentran en los volantes y toda clase de impresos que circularon en los sesenta a raíz de las protestas sociales, como el movimiento estudiantil de 1968, y también en las ediciones de libros realizadas con mimeógrafos y fotocopias a las que recurrían los autores excluidos por las editoriales prestigiadas. Las formas adquiridas por estos nuevos libros fueron muy variadas: hojas sueltas contenidas en bolsas de mandado o de papel de estraza, hojas de periódico reimpresas con tinta de color, libros hechos con hojas de maíz o materiales que no les garantizaban una larga duración, y creaciones que entran en la categoría de libros objeto (algunas de las cuales ya fueron citadas en el apartado correspondiente). De esta manera se rompía con los límites establecidos dentro del libro tradicional y todo el símbolo mercantil tejido a su alrededor.

En los años de auge de estas publicaciones se fundaron editoriales encargadas exclusivamente de ediciones independientes tanto en México como en el extranjero, como *La Máquina Eléctrica* (primera editorial independiente mexicana enfocada a la edición de libros de poesía), *El Archivero* (México), *Other Books and So* (fundada por Ulises Carrión en Holanda), y *Beau Geste Press* (Inglaterra), entre otras. De esta manera se aseguró la continua producción de libros alternativos, que actualmente podrían beneficiarse con los avances tecnológicos en la edición y publicación de todo tipo de información.

Los blogs

En la segunda edición de *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial* de Raúl Renán se incluye un capítulo que habla sobre los medios electrónicos de información, centrado sobre todo en la utilización de editores de texto como una nueva herramienta de difusión masiva, de manera

similar a la tarea que se venía haciendo con el mimeógrafo y la fotocopia años atrás. También se menciona la posible sustitución de los libros por los archivos electrónicos, realidad que apenas está desarrollándose, ya que en internet están disponibles algunos textos y libros enteros, pero este medio aún no ha desplazado a la impresión industrial del libro en ninguna parte del mundo. Por otra parte, el internet ha ampliado el acceso a la información y también ha contribuido a la difusión de ésta, sea oficial o no. La tarea de las publicaciones independientes se ha visto beneficiada por el internet gracias a los blogs.

Un blog es un espacio dentro de una página de internet que cualquier usuario con una cuenta de correo electrónico puede obtener. En el blog o bitácora, se puede publicar todo tipo de información a la que se le pueden agregar fotografías y videos, además tienen la posibilidad de enlazarse con otros sitios y blogs para crear una red de información. Todos los usuarios de internet pueden tener acceso a ellos a través de los servidores, pero si no cuentan con uno, no pueden hacer comentarios sobre las notas publicadas.

En los blogs se guardan las entradas o notas en orden cronológico, según fueron publicadas, lo cual permite que el lector pueda acceder a ellas en el orden que desee, algo similar a las páginas de los libros alternativos. La ventaja del blog sobre el impreso es que resulta más económico y más rápido y el número de lectores en potencia es mayor al de las publicaciones impresas, por ello muchos autores independientes los están utilizando para publicar su obra literaria y los artistas visuales para dar a conocer su trabajo y proyectos a las masas electrónicas. En los blogs se miente y también se desmiente la información oficial, organizaciones sociales expresan sus inconformidades, cualquiera puede escribir sobre sus amistades y fiestas de fin de semana, o informar noticias de última hora, recetas de cocina, recuerdos de viajes que se comparten con el mundo entero, notas para sorprender a los incautos; todos los textos que difícilmente encontrarían cabida en publicaciones periódicas conocidas. Como medio de información, el blog es también una alternativa democrática, pero en él no se pueden llevar a la práctica las ideas que sólo encuentran cabida en los experimentos plásticos ligados al libro.

Después de haber presentado las características del nuevo arte, ya se puede entender la frase de Ulises Carrión: “el libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco”³¹.

³¹ CARRIÓN, Ulises. *Op. Cit.*

2.4 Libros sobre paisaje.

El libro para el que se han desarrollado los capítulos anteriores es un libro sobre paisaje urbano, esa es la razón por la que se han extraídos algunos ejemplos de libros sobre paisaje y se han expuesto en este apartado. Todos ellos servirán como referencia al objeto principal de esta investigación ya que dentro de la estructura de algunos se pueden encontrar elementos que serán utilizados en el desarrollo de la propuesta del “Libro de Contreras”.

La lista de ejemplos comienza con Alex Hollweg, quien liga abiertamente el espacio de la página con el paisaje en su libro *Brick Wall* (1973). El libro está ilustrado con dibujos a pluma y acuarela en una sola cara de la página. El diseño de la cubierta es una pared de ladrillos. Cada página tiene recortada una sección de tal forma que desde que se abre el libro se puede ver hasta la última. Estas pequeñas ventanas son las que enfatizan la experimentación directa del lector con el espacio-tiempo y su relación con la caminata-contemplación, lo cual equipara a la lectura con el viaje y el paisajismo.

El libro *El lugar sagrado* (2005) de Tamara Valdovino está realizado con diez grabados de pequeño formato que representan fragmentos de un espeso bosque en distintas épocas del año. Los grabados están impresos con tinta azul sobre papel de algodón y encuadrados en una carpeta del mismo color. La lectura de este libro como la metáfora de un paseo meditabundo o del retiro a un lugar privado, es sugerida por la predominancia de color azul y también por el aire dejado en la impresión de las estampas.

En otros casos como *El paisaje gráfico como libro híbrido: libro gráfico de paisaje* (2000) de Eduardo Maguey Nava (una serie de xilografías de paisaje natural guardadas en una caja armada con las propias placas) y *Otra natura* (1997) de Fernando Varela Cisneros (un paisaje reconstruido a través de 15 módulos con fotografías tomadas desde satélites), la lectura también puede semejar la caminata, a pesar de que las imágenes no estén ordenadas linealmente. .

Libro (de viaje) alternativo en la Ciudad de México (2008) de Luisa Estrada muestra una serie de hallazgos psicogeográficos. Es un libro híbrido, un libro de artista de grandes dimensiones. Armado parece un edificio de paredes blancas llenas de dibujos a pluma y grabados de edificios y calles. El libro puede desdoblarse y desarmarse poco a poco porque está formado por varios módulos de diferentes tamaños, que a su vez también se desdoblan, hasta que todo el libro queda totalmente plano sobre el piso. La Ciudad de México es el escenario de este despliegue de imágenes que sólo puede armarse bajo instrucciones. La autora tomó fotografías de los lugares que recorrió, así como de algunas intervenciones urbanas como stickers y graffitis y de objetos que fue encontrando y con ellos realizó una serie de postales, que se guardan en uno de los módulos.

En el libro que se propone en la presente tesis, la investigación espacial de la página corresponde con un lugar real. Quizá el libro más vinculado con esta propuesta sea *Buenos Aires Tour* (2004), un libro-objeto de Jorge Macchi. Al igual que en otras de sus obras, Jorge Macchi utilizó un mapa, en esta ocasión de Buenos Aires, para llevar a cabo un proyecto interdisciplinario que tiene mucho de la psicogeografía. Para empezar, colocó un vidrio sobre el mapa, lo rompió y dibujó ocho rutas a partir del vidrio estrellado. En ellas marcó algunos puntos de referencia. Luego salió a buscarlos en compañía de Edgardo Rudnitzky. En cada lugar Macchi recolectó objetos y tomó fotografías mientras Rudnitzky grababa los sonidos del lugar. Así surgió un mapa más descriptivo e incluyente de lo que es cada lugar. El libro objeto fue editado por Turner, se reprodujo tanto el mapa que Macchi empleó como base, así como todas las fotografías, objetos, dibujos, etc. que realizó durante los recorridos; también contiene los sonidos que se grabaron y textos de María Negroni [fig. 50].

Este libro, aunque no es exclusivo de paisaje, tiene un elemento que lo distingue: el mapa como vínculo espacial del libro y el lugar. Dentro del “Libro de Contreras”, también se utilizará uno, como se verá en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

PROPUESTA DEL LIBRO HÍBRIDO TITULADO “LIBRO DE CONTRERAS”

3.1 La maqueta.

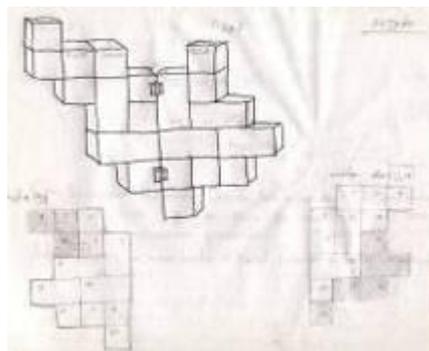
La forma del libro se concretó a partir de una lectura de un mapa de una Guía Roji. Los mapas de este tipo están divididos en paralelos y meridianos nombrados con letras y números que sirven para ubicar más fácilmente los lugares. Ya que en este mapa no están separadas las delegaciones, sólo se consideró la cuadrícula que abarca La Magdalena Contreras. Esto sugirió la forma del libro.

El mapa original contiene una gran cantidad de información: las calles principales, los cerros y áreas verdes, los ríos y algunos sitios de interés como plazas, parques, jardines, escuelas, etc. También describen el espacio urbano y su expansión dentro del territorio. Estos señalamientos son, por decirlo así, generales, lo que hace que este mapa sea útil principalmente para llegar a cualquier lugar.

Para realizar la maqueta, se fotocopió el mapa de la Guía Roji para que, eliminando los colores originales, se pudiera marcar los datos más significativos para el libro. En este caso fueron las avenidas principales (amarillo), los ríos (azul), la vía del ferrocarril México-Cuernavaca (rojo) y los lugares donde se encontraban las fábricas (cuadros oscuros).



Fotocopia coloreada del mapa



Boceto de la maqueta

Los materiales de la maqueta son:

- cartón para encuadernación
- silicón frío
- papel engomado (para fabricar bisagras)
- fotocopia del mapa
- tachuelas para mapa de diferentes colores
- tela



Cada una de las divisiones del mapa se transformó en una caja o módulo que guardaría los paisajes de cada lugar. La tachuela serviría tanto para abrir la caja como para señalar un lugar específico dentro del mapa. Cada caja es una página del libro. El motivo por el que hay cajas grandes y pequeñas no tiene nada que ver con una constitución del territorio o del paisaje tiene más que ver con que el objeto no fuera monótono que con una característica propia de los lugares.

El tamaño de los módulos pequeños es de 4 x 4 x 2 cm., y el de los grandes es de 4 x 8 x 2 cm. Estas medidas tienen que ver con los módulos en la construcción de las viviendas de las colonias populares, que son de 4 x 4 metros.

La maqueta es asimétrica, pero pudo construirse a partir de dos grupos de módulos aproximadamente del mismo tamaño, que fueron unidos por un par de bisagras de papel engomado. Esto da un poco de flexibilidad al modelo y también permite su transporte. El libro se dobla hacia atrás porque las tachuelas impiden que se abra o cierre como un libro tradicional.



El cartón de la maqueta da una idea de precariedad que se relaciona con los cambios por los que ha pasado el territorio estudiado a lo largo del tiempo, en cómo empiezan a edificarse las viviendas y cómo acaban siendo distintas después de algunos años. Las sucesivas reparaciones que ha sufrido la maqueta debido a que el material es muy inestable, aumentan esta idea, pero también llevaron a considerar la posibilidad de construir el libro definitivo con otros materiales más duraderos.

3.2 Proceso de realización del “Libro de Contreras”

Los **materiales** del libro son:

- Macocel de 9 mm.
- Clavos
- Bisagras de piano
- Bisagras para ropero
- Tornillos
- Resistol 850
- Resistol PVA
- Papeles de diferentes tipos
- Tela
- Pintura acrílica
- Mapa de calles
- Tachuelas para mapa de diferentes colores



En un principio la idea era imitar los colores del cartón de la maqueta mediante **papeles** de diferentes tipos, pero una vez que el módulo estuvo forrado, daba una idea distinta a la maqueta y además no permitía experimentar otras posibilidades visuales, como lo propuso Bruno Munari. Esta idea abre la posibilidad de que cada módulo sea distinto, así como lo es cada casa o cada zona dentro de la delegación y por esta variedad pueda aludir al paisaje urbano de la zona, sobre todo cuando se mira en conjunto. Los papeles utilizados son cartulina mina gris, papel de estraza, papel kraft, un dibujo viejo a tinta china, cartulina Murillo y otros papeles con textura. El color predominante de estos papeles fue el gris, aunque con diferentes tonos, y en menor grado un rojo similar al del color del ladrillo, y el color rosado del papel de estraza. En algunos casos para

dar ciertos detalles, se utilizó la misma tela azul con la que estaban forradas algunas cajas de la maqueta y pintura acrílica gris. El resultado fue de un mosaico que puede observarse en la parte posterior del libro.

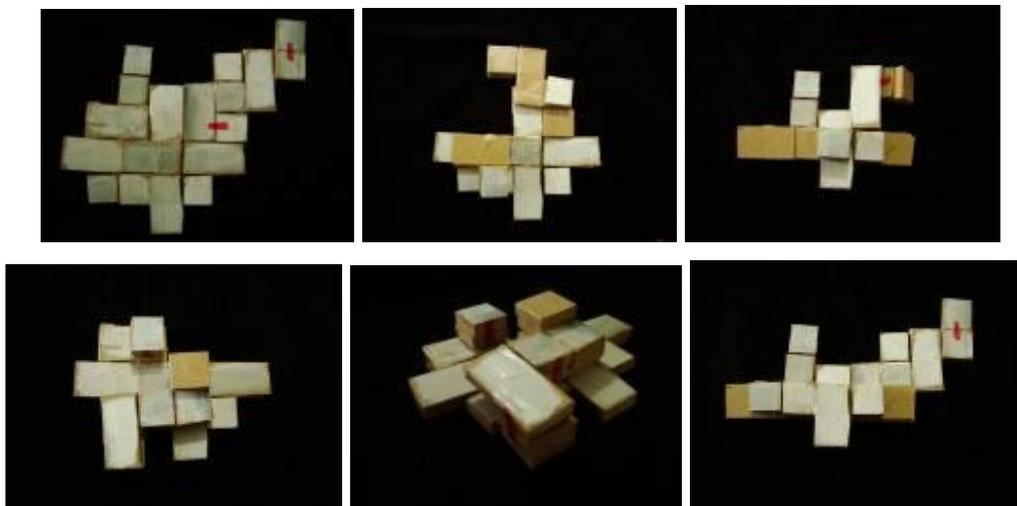
El tamaño de los módulos (14 x 14 x 3 cm. y 14 x 28 x 3 cm.) fue decidido pensando en un tamaño medio para los paisajes que contendrían, y ya no tienen relación con las medidas de los módulos de las viviendas ni con la proporción de la maqueta (aunque sea próxima a 3:1). En la maqueta la



profundidad de un módulo es la mitad de la longitud de uno de sus lados (o del lado más pequeño en el caso de los módulos largos), pero en el libro tampoco se guarda esta proporción ya que sería demasiado profundo un cajón de 14 x 14 x 7 cm.

Una vez que todos los módulos estuvieron listos se procedió a **unirlos con clavos** para formar los bloques que se indican en la maqueta. Sólo se realizó uno sin buenos resultados. La madera aglomerada es más ligera que el triplay, por ejemplo, pero al sustituir el silicón frío y el papel engomado por clavos y bisagras aumentó el peso de cada módulo, por lo que el bloque era demasiado pesado y de haber estado unidos, habría sido necesario tener que levantar todo el libro para poder abrirlo (recuérdese que el libro tendría que abrir hacia atrás), y esto también le restaría posibilidades visuales. Por otra parte, los dos grandes **bloques** sólo permitían dos presentaciones del objeto: 1) extendido, sin poder ver los colores de las cajas, y 2) doblado, apoyado en la “base” formada por ambos bloques; esta forma es bastante inestable debido a la asimetría, e impediría que las puertas se abrieran sin que el libro se cayera. La solución fue desarmar el bloque construido y unir con bisagras pequeñas todos los módulos para que fueran más independientes. Así, algunos módulos pueden doblarse hacia adelante y otros hacia atrás y de esta manera el libro puede colocarse en un solo lugar y el lector puede manipular cada caja y moverla a su gusto sin tener que levantar el resto del libro. Esto también abre

las posibilidades de presentación y lectura. Las siguientes ilustraciones muestran un pequeño modelo construido especialmente para ensayar las posibles ubicaciones de las bisagras y los movimientos de cada módulo.

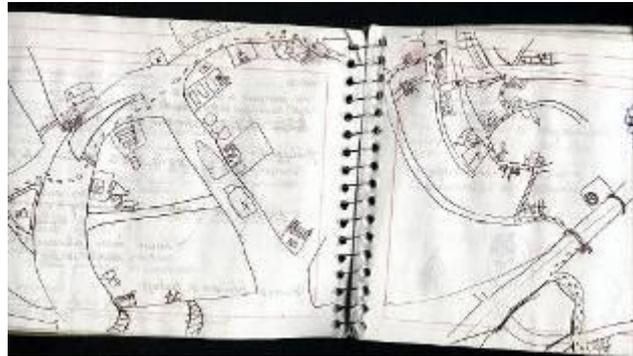


Modelo de posibles dobleces

3.2.1 El mapa y la relación espacio-temporal dentro del “libro de Contreras”



Mapa del libro



Mapa de Tizapán, San Ángel

En el libro definitivo se utilizó un **mapa** con la traza de calles de La Magdalena Contreras a blanco y negro, obtenido en el INEGI. Este mapa muestra exclusivamente la zona urbanizada de la delegación. Tiene ubicados algunos sitios de interés marcados con una simbología especial que no afecta visualmente la propuesta. El hecho de que sea a blanco y negro permitió que en él se señalaran sólo las características que el libro requería: en rojo están marcadas las rutas de las caminatas de las que se obtuvieron los paisajes, de amarillo la vía del tren que actualmente es la ciclopista, de azul verdoso los ríos y con cuadros rojos los lugares donde se encontraban las fábricas y los batanes. Todos estos datos son personales, por lo que el mapa representa una geografía que puede variar de persona a persona.

Un antecedente de este mapa personal es un pequeño mapa realizado después de una caminata por Tizapán, San Ángel, algunos meses antes de la realización de este libro. Este mapa fue realizado recordando el trayecto después de una caminata, por eso no es exacto. En él están dibujados algunos sitios y situaciones que fueron significativas durante la exploración.

Comparando ambos mapas se nota la diferencia de lo subjetivo y lo objetivo. El mapa de Tizapán es un medio totalmente válido para representar un espacio real, pero el resultado no es precisamente esta idea. En un mapa dibujado existe la duda de si ese lugar puede ser real o no. Por ello fue importante

utilizar un mapa original en la elaboración de este libro. Su objetividad transmite de inmediato la idea de que se trata de un lugar real. Un mapa también se lee. El mapa no ostenta ningún título que diga que es de La Magdalena Contreras, tampoco muestra los nombres de las colonias. La única seña que lo distinguiría de otro mapa es el Cerro del Judío, cualquiera que sepa dónde se localiza podrá ubicar la delegación, esto hablando de que el lector le de un poco de tiempo a la pieza.

Las **tachuelas** son del mismo tamaño que en la maqueta, y cumplen la misma función, para abrir las cajas y para señalar un sitio. Los colores de las tachuelas podrían sugerir una ruta o un orden de lectura si estuvieran puestas formando una línea, esto también se evitó para no predisponer al lector en ningún momento a un orden de lectura.

Dentro de la estructura del “libro de Contreras” hablar del **espacio** es también hablar de un espacio real, en este caso el ocupado por la delegación. Éste se encuentra representado por el mapa, las tachuelas, cada una de las cajas y los paisajes que están dentro. De manera similar al libro de Alex Hollweg, en el “Libro de Contreras” se puede observar el espacio de manera general y particular, dependiendo de la lectura. El **tiempo** es el tiempo de la lectura; en el espacio real (la delegación) transcurre en la caminata y la contemplación del paisaje, y en el libro es la observación.

3.2.2 Los paisajes y la poliestergrafía.

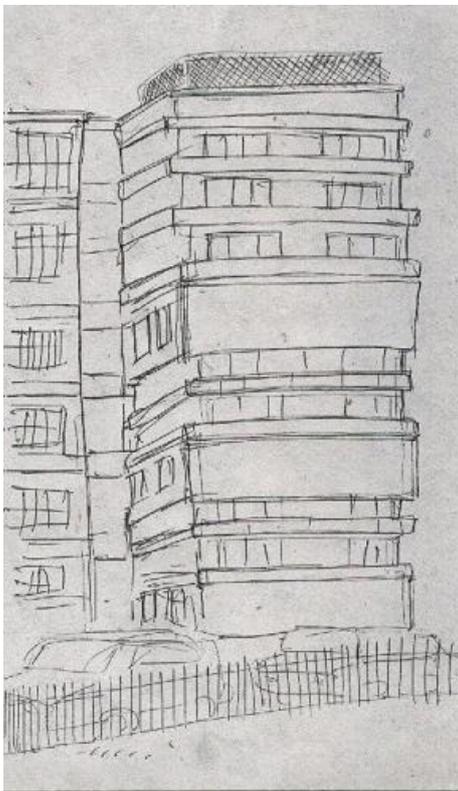
En el mapa se pueden apreciar las **rut**as seguidas en varias jornadas de caminatas a través de la delegación, no todas realizadas recientemente. Sólo algunas son de las últimas exploraciones, otras son ya conocidas de memoria, pero en todas ellas hay encuentros y descubrimientos, sitios de interés, casas derruidas, calles desiertas, detalles pasados por alto la mayor parte del tiempo, y sobre todo experiencias, motivos personales por los que se generaron.

Elegir algún detalle o lugar de cada ruta fue muy difícil, y quizá lo que al final guió la elección fue un ánimo ilustrativo del contraste de cada zona y de cómo se va transformando el entorno de manera *natural*. Fue interesante volver a los sitios después de algunos meses y encontrar, o mejor dicho, no encontrar algunos detalles. Por ejemplo, la cabaña de San Nicolás Totolapan, detrás de la cual se ve una especie de unidad habitacional en el dibujo, se había incendiado y sólo quedó de pie una estructura metálica sin forma en medio de un pastizal negro. O la serie de viejos locales comerciales de cortinas oxidadas en Contreras (que no aparecen en los dibujos) que han sido demolidos y en su lugar sólo hay un gran espacio vacío como en una sonrisa chimuela que espera ser ocupado. También hay detalles que sorprenden por ser inusuales, como el árbol de los discos compactos a la orilla de la ciclopista en San Jerónimo y el mosaico de los Volcanes en una laberíntica vecindad azul en La Cruz.

La idea preliminar de usar la **poliestergrafía** para realizar los paisajes estaba basada en que las hojas de poliéster podrían llevarse al lugar para realizar el paisaje. Al igual que sucedió con la maqueta, la idea fue desechada debido a que las hojas requieren una manipulación cuidadosa que evite su daño y engrasamiento. En su lugar se llevó un cuaderno de apuntes cuyas hojas, de papel bond, tuvieran el tamaño final de los paisajes. Los bocetos fueron calcados fácil y fielmente en las hojas de poliéster aprovechando su transparencia, de esta manera se pudo rescatar la cualidad gráfica de la poliestergrafía de parecerse a un dibujo a pluma Bic.



Bocetos

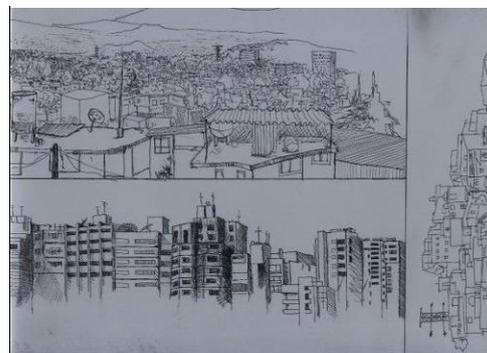


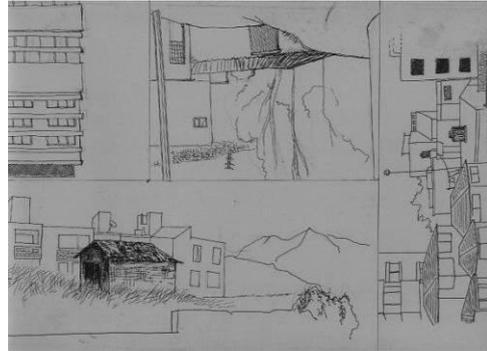
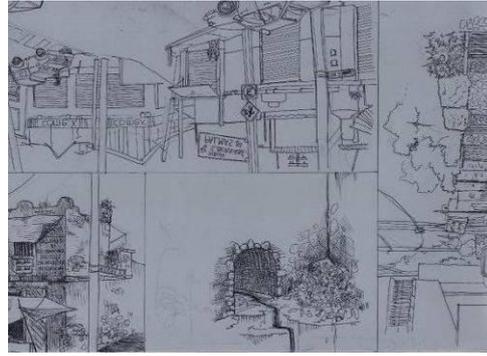
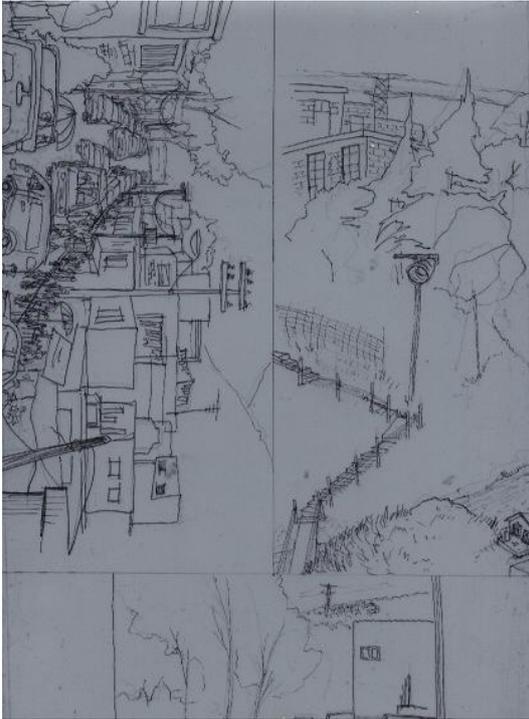
La **poliestergrafía** es una técnica de reproducción gráfica no-tóxica, ya que en su procedimiento no se utiliza ningún tipo de ácido, por lo tanto no es dañina a la salud y es poco contaminante. En su elaboración se requiere una hoja de poliéster para offset denominado comercialmente *Poliéster Omega*, el cual es traslúcido y tiene dos caras, una lisa y otra opaca. El dibujo se realiza directamente sobre la cara opaca de la hoja de preferencia con una pluma *Bic* o con algún marcador grasoso, aunque en este último caso los resultados no están cien por ciento garantizados, ya que las tintas suelen variar. Otra forma de proceder es fotocopiando alguna imagen sobre el poliéster, cuidando que la fotocopidora no esté muy caliente, de lo contrario la hoja de poliéster se quemará. El principio de la poliestergrafía es similar al de la litografía, se busca que la grasa de la tinta de impresión se adhiera a la marca de la pluma, el marcador o el tóner; la grasa atrae a la grasa y el agua repele a la grasa. Para imprimir una hoja de poliéster se necesita

primero humectarla suavemente utilizando una esponja de serigrafía. El agua se irá depositando en cada uno de los poros que no fueron tocados por la herramienta de dibujo. Posteriormente se aplica una capa de tinta previamente preparada con carbonato de calcio (muy pastosa), ésta se adherirá en todos los sitios donde no haya humedad. Luego la hoja se vuelve a limpiar con la esponja para quitar algunos excesos de tinta de las zonas blancas y se repite el paso del rodillo. Se continúa en ese orden hasta que el dibujo esté bien entintado y luego se imprime en un tórculo. Ya que la hoja de poliéster es muy delgada hay que hacerle una cama de cartón para que tenga cierto espesor y se pueda imprimir.

Este método es muy rápido y permite la obtención de muchas copias. El problema que presenta es que hay que cuidar, como en litografía, que los tonos no suban tanto y si eso llega a ocurrir, hay que limpiar un poco la imagen y después seguir entintando. Por otra parte, la hoja de poliéster no dura mucho tiempo, por lo que es recomendable sacar el tiraje de una sola vez. En caso contrario, se deja secar la tinta de la hoja y ésta puede volver a imprimirse tiempo después corriendo el riesgo de que el dibujo se sature con rapidez.

Para el *Libro de Contreras* se utilizaron sólo cinco hojas de poliéster divididas en secciones, algunas más largas que otras, en las que se realizaron los paisajes. Las siguientes imágenes son detalles de las poliestergrafías después de que fueron impresas.





En la **impresión** se utilizaron diversos papeles con poco o nulo contenido de algodón, en colores sepia, beige y gris con el fin de que una vez montadas las imágenes en sus respectivas cajas no se vieran todos iguales, como una manera de aludir a la diversidad de lugares de la delegación.



Detalles de algunos paisajes

3.2.3 El “Libro de Contreras” terminado.

La pieza final pesa aproximadamente 7 kg. y tiene las siguientes dimensiones:



extendido: 98 x 110 x 3 cm.



abierto: 134 x 146 x 3 cm.



doblado: 43 x 70 x 17 cm.



CONCLUSIONES GENERALES

El paisaje no es un género olvidado dentro del arte, por el contrario ha mutado. Los artistas quizá ya no representen el paisaje de manera tradicional, pero continúan trabajado en él, siempre atendiendo a los elementos que lo conforman: los lugares y las miradas, tanto de los creadores como de los espectadores. Por otra parte, el paisaje ha dado pie a la reflexión en torno a nuestro quehacer sobre el planeta y nuestras relaciones con los espacios naturales y también sobre nuestras relaciones sociales dentro del espacio urbano. El paisaje, como lo dice Javier Maderuelo, es una construcción mental que ha sido forjada a través del tiempo dentro de nuestra cultura, no existe fuera, y quizá sea por eso que pensar en el paisaje nos hace pensar en nosotros mismos.

Por otra parte, los libros y su concepto, han evolucionado hasta manifestarse en los objetos más cotidianos e inverosímiles que hasta ahora nadie había relacionado con el concepto original, y a pesar de que actualmente son aceptados, aún existe cierta renuencia por parte de una gran cantidad de personas a admitir que legalmente son libros. Internet y los procesadores de textos representan una gran ventaja para los libros, no sólo en el sentido de la preservación de los textos y de la velocidad de difusión de la información, sino que la pantalla puede ser un soporte adecuado al formato del texto, es decir, que entre más se utilicen los archivos electrónicos como contenedores de textos, poco a poco se desvinculará el texto de la idea del libro.

El “Libro de Contreras” trata de conjuntar tanto el concepto de paisaje como el de libro mediante una sencilla serie de relaciones entre un mapa y una serie de dibujos. Es un libro que no ofrece interpretaciones al lector, quien es libre de leerlo desde cualquier punto, pero cabe apuntar que la pieza generó una pequeña reflexión en torno a las relaciones entre el paisaje y los libros:

En el paisaje también se mezclan las ideas de espacio y tiempo. Al igual que el libro, el paisaje también necesita de una lectura para ser aprehendido. Las páginas de un paisaje son escritas en el tiempo por la naturaleza y la intervención humana. En el paisaje se escribe y luego se lee. Caminar y contemplar forman parte en esa lectura. El libro se camina y se contempla. La página-lugar. El lenguaje-dibujar-escribir. El leer-caminar-contemplar. Así se relacionan la estructura del libro y la del paisaje. En el “Libro de

Contreras” el paisaje toma el espacio del libro para convertirlo en una metáfora del lugar, y la lectura del caminar y contemplar.

La idea de que cualquier lugar sea además de un paisaje, un libro transitable, es muy importante dentro de este proyecto ya que abre la posibilidad de que cualquier lugar influya en la percepción de alguien aunque no esté diseñado arquitectónicamente. Fue interesante notar en la etapa de salir a dibujar, que en ocasiones la gente que se acercaba a ver el dibujo o a preguntar por lo que estaba haciendo, pero la curiosidad no quedaba en eso, sino que volteaban a ver lo que dibujaba para compararlo y también como pensando en que alguien se pusiera a dibujar aquello tan cotidiano. Precisamente es lo cotidiano lo que este proyecto pretende rescatar, la estética de las calles de un lugar no considerado dentro de las guías turísticas.

Durante el proceso de elaboración, el libro tuvo algunos cambios respecto a la idea original que estuvieron relacionados con problemas de transporte de la pieza final ya que es muy grande y pesada, pero en general no interfirieron con el objetivo principal que era relacionar el paisaje con un lugar. Pero este tipo de “problemas” y decisiones no son los que considero más complicados. Yo creo que lo más difícil es la interacción de alguna persona con el objeto. Hasta el momento sólo algunos amigos han estado en contacto con él, pero sería distinto si una persona a la que yo no conociera y que tampoco supiera sobre el proyecto se acercara a él. Y ya que este proyecto inició a partir del asunto de la *Supervía*, lo ideal sería hacer una presentación en mi localidad con mis vecinos, que son los más allegados al tema, para intercambiar opiniones acerca de las formas de expresión que cada quien tiene respecto a un tema.

BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO I

- ÁLVAREZ, José Rogelio (director). *Enciclopedia de México*. México, Enciclopedia de México, SEP, 1988, Tomo VIII, p.4887-4891.
- BARROS, Cristina y Marco Buenrostro. *Vida cotidiana en la Ciudad de México 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, 201p.
- BENÍTEZ, Fernando. *Viaje al centro de México*. México, FCE, 1995, 389 p.
- BOSCH, Eulalia. *El placer de mirar. El Museo del Visitante*. España, Actar, 1998, 271 p.
- BREHME, Hugo. *México pintoresco*. México, Porrúa, 1990, 261p.
- BREHME, Hugo. *Pueblos y paisajes de México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Porrúa, 1992, 268p.
- CALNEK, Edward, et al. *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México*. México, SEP, 1974, 206p.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. España, Seix Barral, 1971, 198 p.
- DOLLERO, Adolfo. *México al día: impresiones y notas de viaje*. Francia, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1911, 972 p.
- EZCURRA, Fausto y Paz Yohn (traductores). *Historia de la pintura*. España, Asuri, 1979, 209 p.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Arte mexicano desde sus orígenes hasta nuestros días*. 6ª. ed., México, Porrúa, 1984.
- GARCÍA Cubas, Antonio. *Geografía e Historia del Distrito Federal*. Edición facsímil, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1993, 94 p.
- HOUGH, Michael. *Naturaleza y ciudad*. España, Gustavo Gili, 1995, 308 p.
- IVINS, W.M. *Análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili, España, s.f.
- KRIEGER, Peter (editor). *Megalópolis La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, 297 p.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje, génesis de un concepto*. España, Abada, 2005, 319 p.
- MADERUELO, Javier (director). *Paisaje y arte*. España, Abada, 2007, 257 p.
- MADERUELO, Javier (director). *Paisaje y pensamiento*. España, Abada, 2006, 264 p.
- MANDOKI, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, Siglo XXI, 2006, 212 p.
- NOVO, Salvador. *Nueva grandeza mexicana: Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1992, 109 p.
- RENA Arroyo, José Antonio. *El crecimiento urbano de Tizapán, San Ángel*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Geografía. México, UNAM, 1992.
- ROMERO de Terreros, Manuel. *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1943, 28 p.
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. S/L, S/Ed., 1992, 437 p.
- S/A. *La Magdalena Contreras. Monografía*. México, Departamento del Distrito Federal, Delegación Magdalena Contreras, 1996, 86 p.
- WARD, Peter M. *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, 1991, 325 p.

CAPÍTULO II

- ANNE Rosenthal, "Libros únicos", en *Catálogo de la Exposición "Libros de Artista"*, España, 1982.
- Bárbara Tannenbaum, "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje", en *Catálogo de la Exposición "Libros de Artista"*, España, 1982.
- BOSQUE Lastra, Margarita. *Tesoros bibliográficos mexicanos*. 2ª. ed., México, UNAM, 1995, 125 p.
- CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. México, El Archivero, 1988.
- Catálogo de la exposición "El libro de Artista en la vida cotidiana" Argentina, 1997.
- Catherine Coleman, "El libro de artista en España", en *Catálogo de la Exposición "Libros de Artista"*, España, 1982.
- DE LA TORRE Villar, Ernesto. *Breve historia del Libro en México*. 2ª. ed., Colecc. Biblioteca del Editor, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1999, 179 p.
- Francisco García Mikel, "La elaboración de papel: una historia de tradición y tecnología", en *Industria CONCAMIN. Órgano Informativo de la Confederación de Cámaras Industriales*, Vol. 2, Junio/Julio, 1989, p.p. 42-47.
- GELDNER, Ferdinand. *Manual de incunables, introducción al mundo de la imprenta primitiva*. Colecc. Instrumenta Bibliológica, España, ARCO/LIBROS, 1998,
- Howard Goldstein, "Algunas reflexiones sobre libros de artistas", en *Catálogo de la Exposición "Libros de Artista"*, España, 1982.
- KARTOFEL, Graciela y Manuel Marín. *Lo formal y lo alternativo*. Colecc. Biblioteca del Editor, México, UNAM, Ediciones de y en Artes Visuales, 1992, 94 p.
- MANZANO Águila, Daniel. *Introducción a los libros de artista*.
- Martha Wilson, "La página como espacio artístico", en *Catálogo de la Exposición "Libros de Artista"*, España, 1982.
- MUNARI, Bruno. *Cómo nacen los objetos*. p.p. 218-241.
- PELLITERI-ASTORI. *Esquemas de compaginación*. España, Ediciones Dos Bosco, 1975, pp. 19.
- RENÁN, Raúl. *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*. 2ª. ed., Colecc. Biblioteca del Editor, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1999, 62 p.
- ROMERO de Terreros, Manuel. *El arte en México en el virreinato*. México, Porrúa, 1951, 153 p.
- S/A. *El libro de artista*. Colombia, Ediciones de Arte Dos Gráfico, 1994, 47 p.
- VILLARROYA, Joseph de. *Disertación sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico*. Edición facsímil, España, Tipus Almarabu, 1992, 99 p.
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. (Trad. Mariana Frenk). México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 286 p.
- Carla Stellweg, "Impresiones Libros de artista", en *Revista Artes Visuales*, México, Enero 1981, No. 26, p.p. 41.
- Judith A. Hoffberg, "Obras en formato de libro: renacimiento entre los artistas contemporáneos", p. 60.
- Judith A. Hoffberg, "Libros de artistas mexicanos en Artworks" p.p. 42-59.

Páginas de Internet

www.aparienciapublica.blogspot.com/2007/12/ap-cartografas-disidentes.html,
9 de enero de 2010.

www.arqchile.cl/situacionistas.htm. Jorge Harris y Carolina Harris, "Situacionistas. Constant y su propuesta de la Nueva Babilonia", 6 de enero de 2010.

www.criticarte.com/Page/ensayos/text/FrancisAlysFS.html?FrancisAlys.html, 8 de enero de 2010.

www.hamish-fulton.com, 8 de enero de 2010.

www.hugoperezgallegos.es.tripod.com, 9 de enero de 2010.

www.richardlong.org, 8 de enero de 2010.

www.sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com, 9 de enero de 2010.

www.sindominio.net/ash/presit03.htm. Guy E. Debord, "Introducción a una crítica de la geografía urbana", 6 de enero de 2010.

www.sindominio.net/ash/is0109.htm. Gilles Ivain, "Formulario para un nuevo urbanismo", 6 de enero de 2010.

I
M
Á
G
E
N
S
E



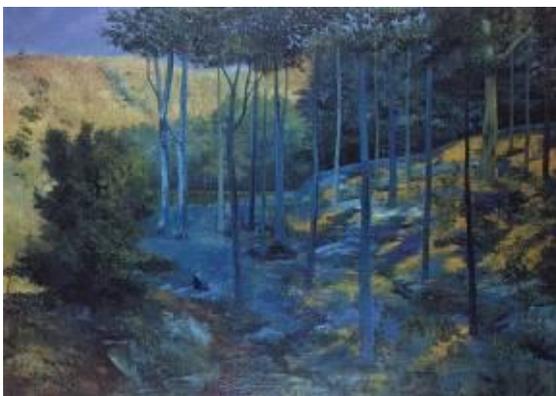
1. Mural griego



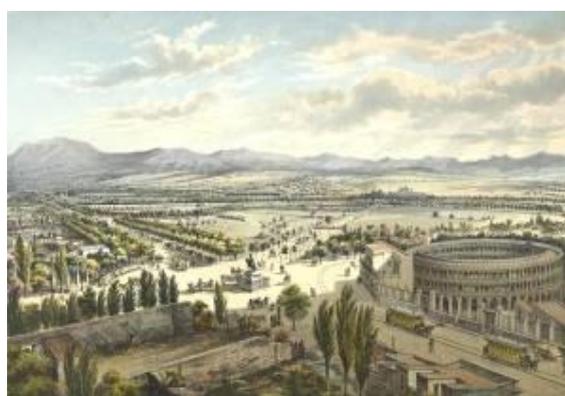
3. Baltasar de Echave Ibañeta.
La Inmaculada.



2. Ilustraciones del *Muy rico libro de horas del Duque de Berry.*



5. Joaquín Clausell. *Fuentes Brotantes.*



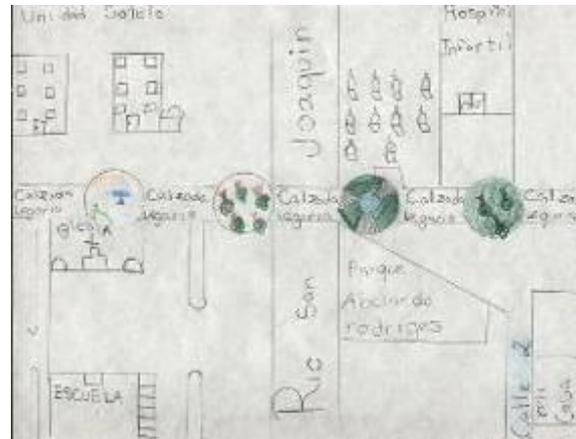
4. Casimiro Castro. *Paseo de Bucareli.*



6. Dr. Atl. *Paricutín*.



8. Francis Jollain. *Vista de Toledo*



7. Ejercicio "Mi localidad" realizado por niños de 3º grado de primaria.



9. *La dama del unicornio*.



11. Patinir. *Caronte atravesando el Estigia*.



10. Piero della Francesca.
La flagelación de Cristo.



12. Matthias Grünewald.
Retablo de Issenheim (detalle).



13. Claude Gelée. *Acis y Galatea.*



14. Nicolas Poussin.
Paisaje con las cenizas de Foción.



15. John Constable.
Praderas cercanas a Salisbury.



16. Gustave Courbet.
Salida de un pueblo en invierno.



WHITE LIGHT WALK

RED LEAVES OF A JAPANESE MAPLE
ORANGE SUN AT 4 MILES
YELLOW PARSNIPS AT 23 MILES
GREEN RIVER SLIME AT 45 MILES
BLUE EYES OF A CHILD AT 56 MILES
INDIGO JUICE OF A BLACKBERRY AT 69 MILES
VIOLET WILD CYCLAMEN AT 72 MILES

AVON ENGLAND 1987

17. Richard Long. *A Line Made by Steps* y un texto de su autoría



YUROK
A FOUR DAY COASTAL WALK
DEL NORTE AND HUMBOLDT COUNTIES CALIFORNIA
SPRING 1988



18. Hamish Fulton.



19. Francis Alys. *Paradoja de la praxis.*



20. Lalo Quiroz. *Se vende o alquila este local.*



21. Sticker



21. Esténcil



21. Banksy. Graffiti



22. Luisa Estrada. De la serie *Vistas de Colombia.*



23. Aro de juego de pelota y centro ceremonial en el pueblo de San Bernabé Ocoitepec, La Magdalena Contreras.



24. Río Magdalena.



25. Chacuaco de la ex fábrica *El Águila Mexicana*, hoy Foro Cultural.



26. Estación Contreras del Ferrocarril México-Cuernavaca.



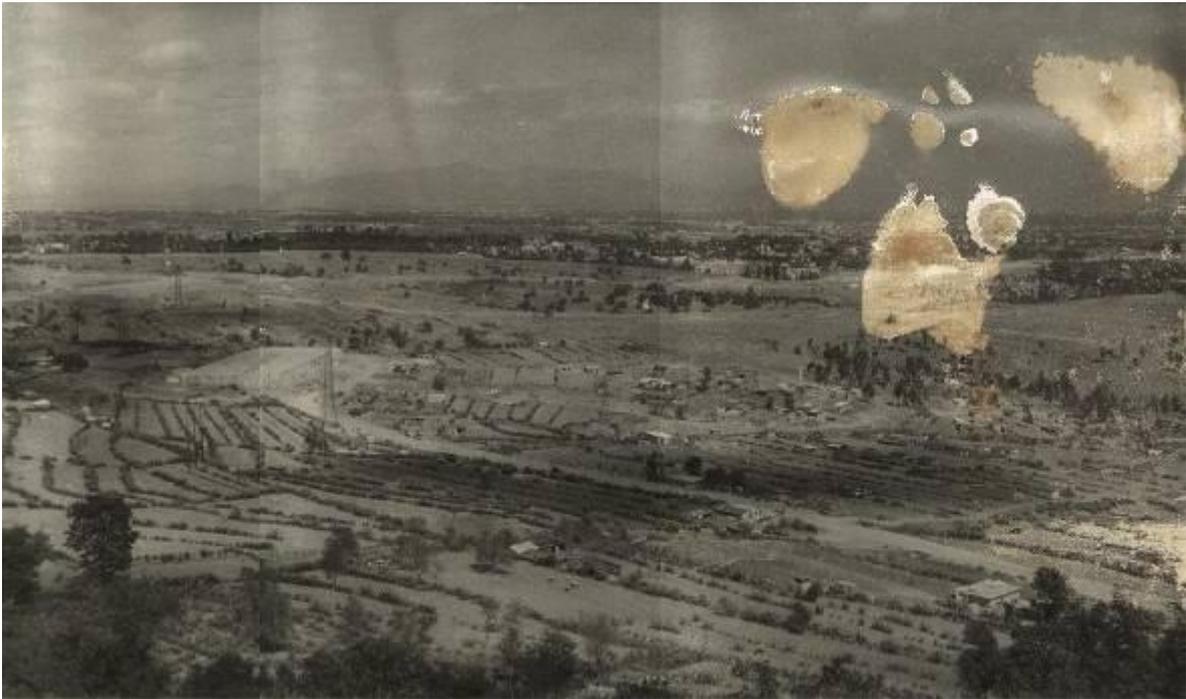
27. Ruinas de la hacienda *La Cañada*.



28. Colonia San Jerónimo Lídice.



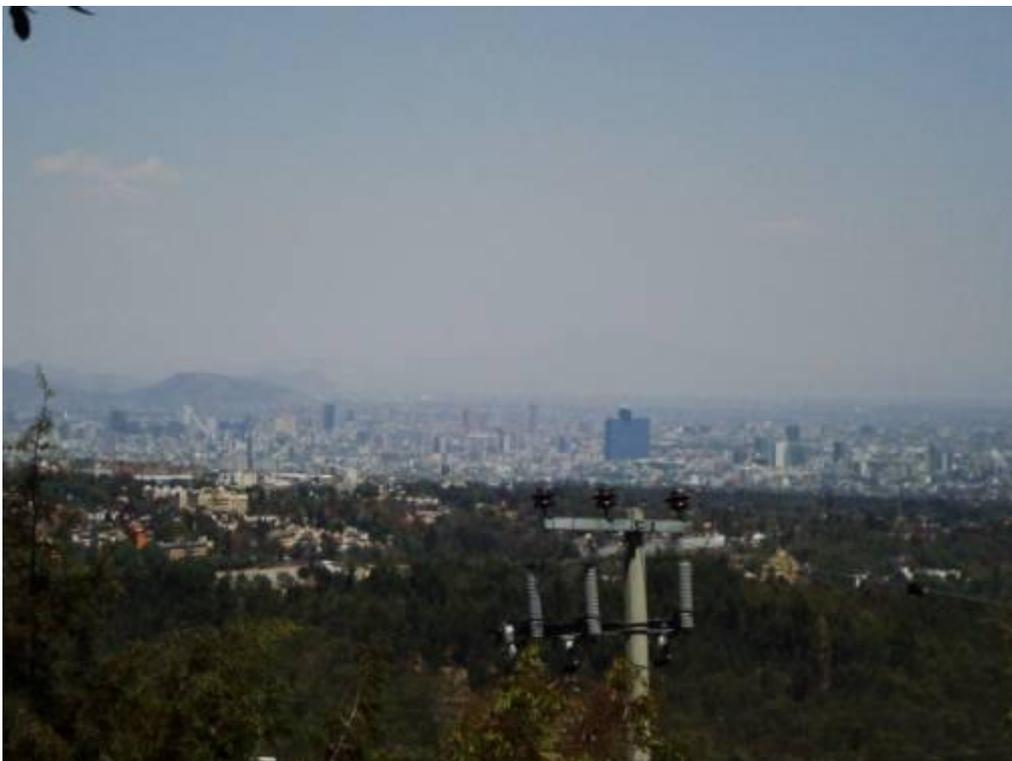
29. Colonias Las Palmas y El Ermitaño.



30. Colonia Cerro del Judío a principios de los años 60.



31. Sur y norte de la Ciudad de México desde el Cerro del Judío.

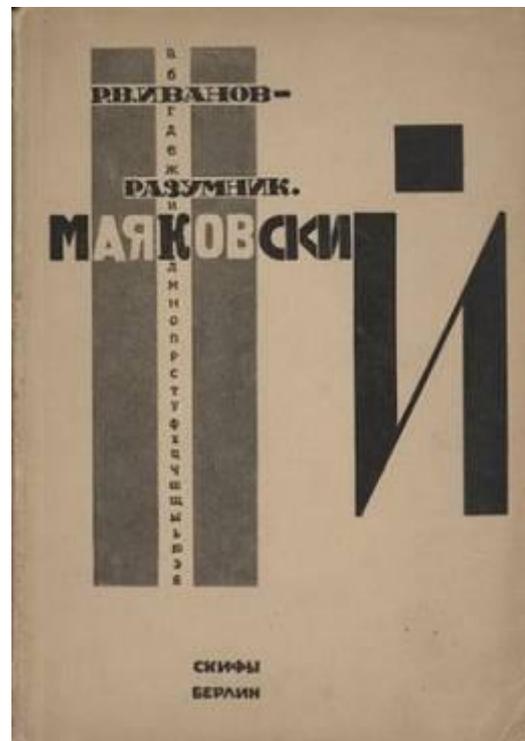




32. Oriente de la Ciudad de México desde el Cerro del Judío.



33. Sol LeWitt. *Geometric figures and colors.*

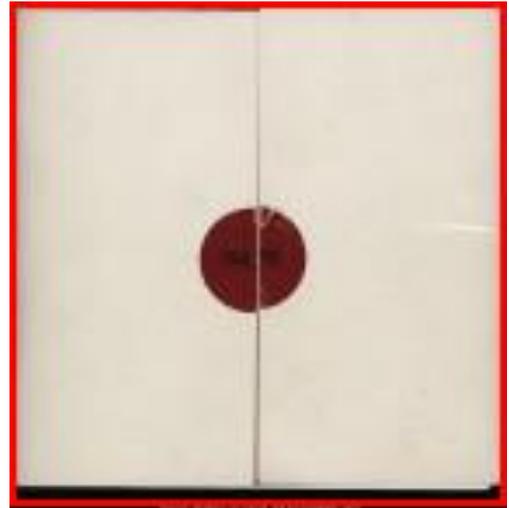


34. Lissitzky-Maiakovski. *En voz alta.*

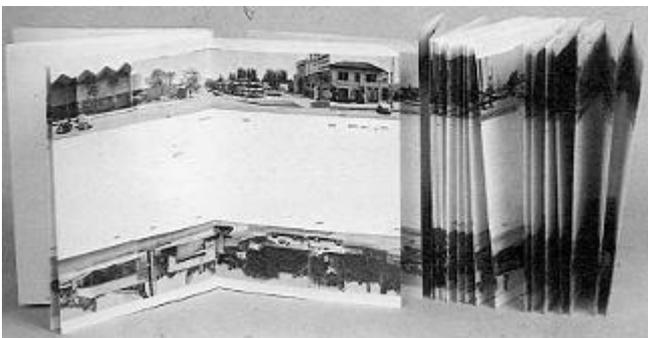
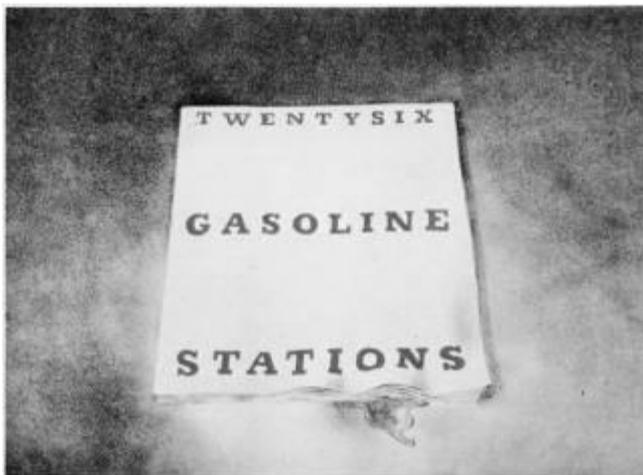


35. Stéphane Mallarmé.

Una tirada de dados jamás abolirá el azar.



36. Susan Lacy. *Rape*.



37. Edward Ruscha. *26 Gasoline Stations*
y *Every Building on Sunset Srtip*.



38. Yoko Ono. *Grapefruit*.



39. Jorge Macchi. Una página de *Block*.



40. Dieter Roth. *Daily Mirror*.



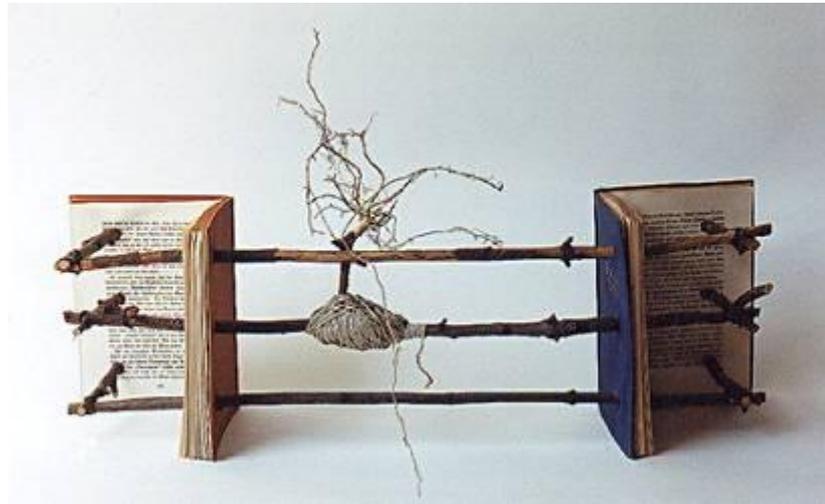
41. Rodolfo Zanabria. *Libros brocheta*.

42. Dieter Roth. *Libros salchicha*.





43. Dieter Roth. *Bok 3b und Bok 3d.*



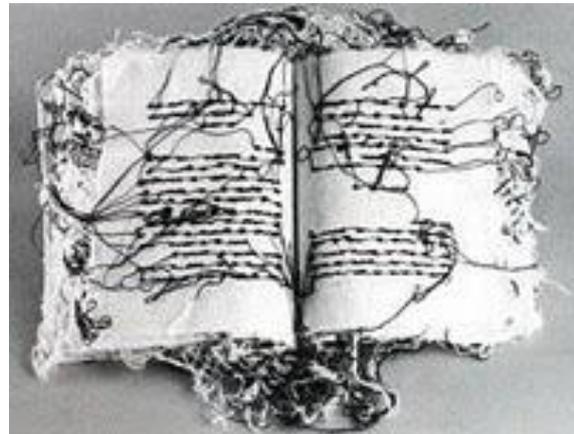
44. Patrick Binder. *Resistencia.*



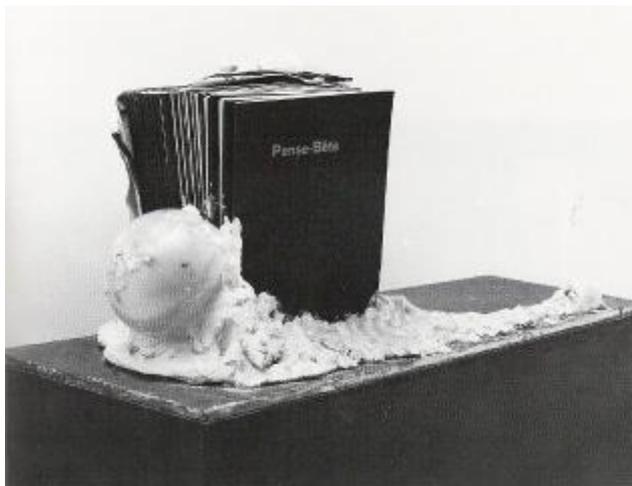
45 Marcel Duchamp. *La Caja Verde.*



46. *A una nariz.*



47. Nacho Criado. *Indigestión.*



49. Marcel Broodthaers. *Pense-Bête.*



48. Huang Yong ping.
La historia del arte chino y la historia...



50. Jorge Macchi. *Buenos Aires Tour.*