



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM
Facultad de Artes y Diseño

**LA INVESTIGACIÓN-PRODUCCIÓN DE UN LIBRO ALTERNATIVO CON
LAMINA NEGRA Y OTROS RECURSOS GRÁFICOS**

**Tesis que para obtener el grado de Doctor en Artes y Diseño
Presenta**

JOSE DANIEL MANZANO AGUILA

Tutor principal

Dr. Víctor Fernando Zamora Aguila (FAD)

Sinodales:

Dra. Laura Alicia Corona Cabrera (FAD)

Dr. Jaime Alberto Reséndiz González (FAD)

Dr. Marco Antonio Sandoval Valle (FAD)

Mtro. Jorge Chuey Salazar (FAD)

MEXICO, D.F., ABRIL DE 2015





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Contenido

.....	¡Error! Marcador no definido.
INTRODUCCIÓN.....	2
Capítulo 1.....	8
Aspectos generales sobre el libro y sus modalidades.....	8
1.1 Antecedentes de los prelibros: los Rastros de la Escritura:	8
1.2. Los Prelibros.	12
1.2.1. Papiro, tablillas. Pergamino y códice romano.....	13
1.2.2. Los Códices prehispánicos.....	27
1.2.3. De los tipos móviles al siglo XX.....	40
1.3. El Pasado en el presente del libro: entre el recuerdo y el encuentro.	53
1.3.1. El recuerdo.....	53
1.3.2. El encuentro.....	55
1.4 Los nuevos rostros de la letra.	58
Capítulo 2.....	64
El Libro Alternativo como proceso de Investigación-Producción.....	64
2.1 El libro alternativo y el libro convencional: secuencia, espacio-temporal y estructura.	64
2.2. El libro como objeto del deseo.	69
2.3. Confluencias y características de los libros alternativos	75
2.3.1. El libro de artista.....	77
2.3.2. El Libro Objeto.....	84
2.3.3. Una posible demarcación de los libros alternativos.....	92
2.4 Aspectos históricos del libro alternativo.	96
2.4.1. Europa y Estados Unidos de América, en el panorama general del libro alternativo.....	101
2.4.2. Panorama general del libro alternativo en América Latina.....	112
2.4.3. El libro alternativo en México.....	115
Capítulo 3.....	131
Investigación-Producción del libro alternativo “las doncellas de mamá”, realizado con lámina negra y otros procedimientos y recursos gráficos.....	131
3.1 La investigación-producción en las artes y el diseño.	131
3.2 La Propuesta: El Libro y La Lamina negra	134
Conclusiones.....	183
Bibliografía.....	188

INTRODUCCIÓN

Sin lugar a dudas , el objetivo principal de hacer arte radica en el mismo principio de comunicar; de ahí la intención de los artistas como Dieter Roth y Edward Ruscha entre otros, quienes a partir de los años sesenta encontraron en el formato del libro un medio propicio para la experimentación y la sutil metamorfosis de cada aspecto que lo contiene, como un retorno a los orígenes de su conformación en esa actitud artesanal de fabricación, así como la selección, en cuanto a forma contenido y materiales. El artista visual, al retomar el formato del libro y manipularlo, dándole nuevos valores a cada uno de los aspectos que lo conforman, ha transformado al libro en una obra de arte con un carácter propio, como una actitud necesaria frente a las constantes propuestas del arte contemporáneo. Así el arte nuevo de hacer libros ha provocado el surgimiento de un nuevo género de las artes visuales: el libro alternativo -de artista, objeto, híbrido y transitable-. El libro como objeto de apreciación por la imagen y el texto - si es que lo contiene, ya que en este tipo de libros no es un aspecto indispensable- , que lo acompañan.

El libro alternativo como un medio de expresión surge como una necesidad de los artistas por desarrollarlo como un soporte que permita emitir diversos mensajes, ya que el creciente avance tecnológico y las cuantiosas ediciones y producciones de libros cada vez más baratos, lo ha convertido en algo cotidiano, desmaterializando su valor estético. En una actividad espontánea de nivel global, los artistas recrearon los libros utilizando la misma tecnología desmaterializadora (mimeógrafo, offset, fotocopia xerox ordenador, entre otras), para transformarlos en obras de arte.

El libro alternativo, trasciende a los convencionalismos adjudicados al concepto más básico y tradicional del libro, reflejando el contenido en su diseño y en su forma, para concebirlo como una "forma autosuficiente" y un objeto hecho por su propia causa y no únicamente por la información que contiene. El artista en la

producción de este tipo de objetos imagina y amalgama las múltiples posibilidades en el uso de técnicas y materiales, contemplando aquello en lo que en un futuro incierto de ideas o de proyectos definidos y estructurados, el libro podría convertirse.

El libro alternativo, al adquirir una identidad propia, ocupa un lugar concreto, físico y real en el espacio al igual que cada una de las partes: palabras, imágenes, colores, marcas y silencios que se convierten en elementos plásticos que juegan e interactúan a través de las páginas en secuencias variables. Este tipo de libros proporciona otra alternativa de soporte a cualquier género literario imaginable y ¿por qué dudarlo? a cualquier intención creativa.

El autor de estas obras utiliza todo tipo de manifestaciones del lenguaje -del arte o del diseño- para crear imágenes. Como por ejemplo el caso de Alexander Calder, que transformaba sus libros en auténticos juguetes, empezando por las portadas, que eran esculturas hechas a base de cartoncillo troquelado, adornado en ocasiones por cuentas de color, hechas con pedazos de botella de Coca-Cola o baratijas de plástico y alambre, que al abrir el libro completamente en forma horizontal, daban paso a móviles o figuritas cinéticas. Estas y otras imágenes se transforman en una nueva literatura perceptual que confronta al lector con una experiencia distinta, diametralmente de lo que el estima -hasta el momento del hallazgo- como lectura. En los libros convencionales, hay una relación directa entre el lenguaje escrito y las imágenes -una depende de la otra-, generalmente es una narrativa totalmente lineal. Esta norma en el desarrollo de los libros alternativos es simulada o parodiada, imitada, alterada y hasta anulada, para concebir una nueva forma de literatura visual.

El autor, a través de estos llamados libros alternativos, transmite a las personas su arte de un modo directo, casi personal, y por medio de la lectura, el sujeto se involucra de un modo íntimo con la obra al sentirla y manipularla.

La lectura del libro alternativo requiere de la utilización del cuerpo como en algún momento menciona el Dr. Fernando Zamora, de brazos y piernas que lo manejen. Para poder admirarlo, es necesario tener un contacto directo con éste. La literatura visual presentada por estos libros, proporciona la posibilidad de elegir el ritmo de la lectura que se desee; la importancia de esta lectura radica en la concepción del libro como una estructura total, identificando sus elementos y entendiendo su función. De ahí que la utilidad del lenguaje escrito en este tipo de libros radique esencialmente en su capacidad de interesar al observador visualmente. El libro debe anticipar al lector lo que va a leer, las palabras ya no son necesariamente portadoras de un mensaje como dice Ulises Carrión, ni la parte más importante de

estos nuevos objetos plásticos. Así pues, las palabras se convierten en otros signos más dentro de la totalidad de la obra. El autor construye el libro, no lo escribe.

Un sinfín de formas, materiales, técnicas y temas pueden conformar un libro alternativo; no necesariamente debe contener los elementos tradicionales como pastas, hojas, secuencia lineal, etc.; su edición es intencionalmente limitada para que no pierda su carácter de obra de arte, además de la dificultad de imprimirse y distribuirse, pues en muchas ocasiones su producción resulta incosteable.

Existen diversos motivos respecto al libro que contribuyeron a desarrollar este proyecto, y entre ellos se pueden mencionar los siguientes: que durante algún tiempo funcionó en México una librería especializada, cuyos propietarios elaboraban ediciones de artista, encargándose además de recopilar y coleccionar libros alternativos, los cuales era posible consultar. A la fecha este espacio ya no existe y su acervo recientemente (2013) fue adquirido por el MUAC/UNAM. En este lugar se tuvo la oportunidad de apreciar verdaderas obras de arte -libros-, realizados por connotados artistas de diversas partes del mundo, observando así la posibilidad de experimentar y realizar investigaciones teórico-prácticas sobre el libro como obra plástica. Posteriormente la inclinación personal por la elaboración de este tipo de libros y sus posibilidades de utilizarlo dentro de un proceso de enseñanza-aprendizaje se acrecentó por diversas pláticas sostenidas en con el editor Antonio Agra y el artista grabador Masafumi Yamamoto y Vicente Chambó, quienes me han mostrado diversos libros elaborados en su taller o bajo su dirección. Aunado a esto, la preparación como historiador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, me ha permitido estar en contacto con diversas bibliotecas, tanto públicas como privadas, donde he encontrado documentos y los libros más extraordinarios, vertiente que también me condujo a crear mis propios libros y a promover su elaboración en instituciones educativas.

De este modo y ubicados en nuestro momento histórico, de enormes adelantos técnicos y científicos, donde la Internet, la computadora, las tabletas electrónicas, el teléfono celular, la televisión y un amplio abanico de aparatos electrónicos ocupan una buena parte del tiempo de los seres humanos, considero importante recuperar y preservar la producción manual artística del libro alternativo, sin que esto quiera decir que esté en contra del desarrollo tecnológico, sino más bien en saber aprovecharlo creativamente, para que la producción de libros no se pierda en la noche de los tiempos.

Así entonces, la tesis que presento y cuyo título es: ***La investigación-producción de un libro alternativo con lámina negra y otros recursos gráficos***, responde, como lo he planteado, a las múltiples posibilidades que este medio ofrece para el desarrollo de la investigación-producción, la creatividad y aplicación de conocimientos teórico-prácticos. De este modo el objetivo general de esta investigación es: considerar a la tesis (documento escrito) y al libro alternativo como un medio de expresión y no como un mero recipiente del lenguaje literario. Y ya en lo particular se desprenden otros objetivos como el de presentar en los primeros dos capítulos como marco de referencia, histórico y teórico-conceptual un panorama general sobre el libro y sus derivados que se relacionen con la producción de libros alternativos tanto en México como en el extranjero y, presentar en un tercer capítulo la fundamentación teórica de investigación-producción en las artes y el diseño y el proceso creativo del libro alternativo propuesto, el cual es la tesis. De este modo entonces, se desprende la propuesta personal (tesis a desarrollar), que es: producir un libro alternativo con grabados de pequeño formato realizados en lámina negra producto de la investigación-producción de los últimos diez años por quien escribe este documento.

Para alcanzar los objetivos planteados y desarrollar la propuesta, la estructura metodológica de la investigación, está concebida como un modelo de referencia inicial en la formulación de un proyecto de trabajo teórico-práctico, investigación-producción en un campo específico como es la gráfica, de ahí la delimitación del tema, que permite la sistematización de la información en los tres capítulos que se han mencionado y que pueden abordarse -de acuerdo al interés del lector-, por separado, sin embargo, aunque mantienen esta posible autonomía, conservan también la unidad y una secuencia teórica lógica para alcanzar un fin determinado, característica que se manifiesta en cualquier método de investigación. Así partiendo de estos supuestos, se optó porque cada capítulo se distinguiera por el aparato crítico que lo sustenta, como una forma de ofrecer al alumno o lector diversas opciones validas en el trabajo intelectual. De este modo el primero está citado mediante el sistema americano que cada vez gana mayor terreno en las publicaciones científicas como lo anota S. Sierra Bravo en su libro *Tesis Doctorales y Trabajos de Investigación Científica* y que plantea también Umberto Eco en su clásico texto *Cómo se hace una tesis*. El segundo está citado en la forma tradicional al final de capítulo y que también pueden ubicarse al pie de página -como sería lo más correcto-, con sus locuciones latinas correspondientes, cuyas reglas para su correcta aplicación, se pueden encontrar en la mayoría de los textos sobre técnicas y metodología de la investigación, como también en el de Javier Lasso de la Vega *Como se hace una tesis doctoral*.

Respecto al contenido del capitulado: El primer capítulo contiene aspectos generales sobre el libro y sus modalidades, iniciando con aspectos sobre la escritura, hasta llegar a lo que se consideran los prelibros como las tablillas, pergaminos, papiros y códices romanos. Se hace también un especial énfasis en los códices prehispánicos por ser esta una fuente inagotable de conocimiento sobre las raíces históricas del pueblo mexicano, y de los cuales se pueden obtener valiosas propuestas de investigación relacionadas con el libro alternativo -forma y contenido con todas sus variantes-. Se aborda también lo relacionado con el nacimiento del libro con tipos móviles y su desarrollo tanto en Europa como en México. Este capítulo se cierra con la relación que se puede apreciar entre el libro convencional y sus diversas variantes con el libro alternativo y la utilización de la letra como elemento plástico.

En el capítulo segundo y tercero se desarrolla la propuesta que justifica la creación del Libro Alternativo. En ellos se advierten las características de este tipo de libros, específicamente como un medio de expresión visual, por lo que inicia con el planteamiento teórico y conceptual de los libros alternativos y sus posibles demarcaciones. Posteriormente se presenta un panorama histórico en occidente separándolo por regiones.

En cuanto a la estrategia metodológica o los procedimientos utilizados para obtener la información que contiene la investigación, puedo argumentar que desde hace más de cuatro décadas, me he dedicado a realizar un acopio de información sobre los temas que se aluden, con lo cual he obtenido una gran cantidad de textos (bibliografía), sobre metodología de la investigación, historia del libro convencional, libros alternativos en sus diferentes modalidades y sobre el campo del grabado, los cuales en su momento han sido analizados e interpretados para conformar el marco de referencia (histórico y teórico conceptual) de la tesis. Asimismo se utilizaron las técnicas de investigación documental y de campo con el fin de enriquecer el trabajo. Al final se presenta la bibliografía sobre los temas aludidos. Asimismo la información obtenida en el campo pedagógico, y experimental dentro de la creación de libros, se remonta al año de 1993 cuando fundé el seminario-taller del libro alternativo; a mi trabajo como docente de treinta y cinco años en cursos curriculares sobre metodología y seminarios de investigación en la ahora Facultad de Artes y Diseño (antes ENAP); y como productor desde hace más de treinta años de obra gráfica. Esto es lo que me ha permitido, recopilar una gran cantidad de material a través de la experiencia, la observación, la experimentación y en especial de la investigación-producción teórico-práctica auspiciada por la Universidad Nacional Autónoma de México.

En cuanto a las ilustraciones que acompañan el escrito, deseo expresar, que las que se presentan en los capítulos primero y segundo, responden más al sentido del libro alternativo donde el texto e imagen tienen la misma importancia, de otra forma solo estarían ilustrándolo. De este modo el lector-espectador tiene frente a él un pequeño museo, -un museo portátil en el sentido de Duchamp-, y la libertad de relacionarlo con el texto o elaborar su propio discurso, propuesta que no contraviene ni modifica la secuencia lógica del sustento teórico de la tesis.

Por último no puedo dejar de pasar por inadvertido, lo que siempre he planteado como una propuesta desde hace muchos años y que tiene relación con el tema desarrollado, esto es: que hemos logrado, en los nuevos planes de estudio de maestrías y doctorado que las tesis en la Facultad de Artes y Diseño -me refiero al objeto mecanografiado con ciertas características anacrónica-, se ha modificado en nuestra Facultad, dando una mayor libertad en su presentación en cuanto al formato, y sin demérito del contenido ahora puede tener una correspondencia con el libro alternativo. De esta forma ahora tenemos, además de un documento teórico con su rigor metodológico, una obra de colección en bibliotecas mucho más acordes con los estudios realizados y vocación del Posgrado en artes y Diseño, fomentando con esto necesariamente la investigación-producción teórico-práctica y por ende la experimentación que en las artes y el diseño es obligatoria como parte del proceso creativo.

Capítulo 1.

Aspectos generales sobre el libro y sus modalidades

Este marco de referencia que se presenta a continuación sobre el libro, en ningún momento pretende ser un tratado sobre un tema tan amplio. y cuyos antecedentes se remontan a varios siglos dentro del devenir histórico de la humanidad, ni tampoco pretende substituir fuentes cuyo valor para conocer este campo son imprescindibles. Más bien lo que se busca como un objetivo inmediato, es que el lector conozca o recuerde algunas características en relación con el proceso evolutivo de los libros que conocemos actualmente y la relación que estos guardan con el **libro alternativo** y, en todo caso, eso lo lleve a enriquecer o ampliar sus conocimientos con las fuentes bibliográficas que citaré en su momento. Asimismo se utilizará un método deductivo que permita partir de los aspectos generales a los particulares y, posteriormente continuar la investigación y generalizar mediante el método inductivo.

Especificando entonces, este periplo sobre la escritura, los **prelibros** y el libro como se conoce generalmente, está enfocado como ya se dijo, en todo momento, a situar al interesado sobre el tema que nos ocupa: el **libro alternativo** producido en occidente y específicamente en México.

1.1 Antecedentes de los prelibros: los Rastros de la Escritura:

Iniciamos este apartado con un breve texto que es el colofón de Silos Beatus y que dice: "Si no sabes que es la escritura, podrás creer que la dificultad es ligera; pero si quieres una explicación detallada, déjame decirte que el trabajo es rudo, borra la vista encorva la espalda, aplasta el vientre, maltrata los riñones y deja todo el cuerpo dolorido. Como el marinero que llega con fin a puerto, el escriba se alegra de llegar a la última línea."(Antaki, 1996: p.10)

Desde sus orígenes el ser humano ha buscado un medio por el cual transmitir sus experiencias y conocimientos a otros hombres y, así guardar los instantes que se

pierden en la noche de los tiempos, de esta forma la necesidad de la escritura se ha hecho ley, y el cronista, el hombre que escribe, se ha convertido en el rey de su tiempo. Podemos decir también que los primeros textos no eran las grandes obras literarias, sino asuntos vulgares de contaduría y, así una necesidad que nació hace más de tres mil años antes de nuestra era, tardó otros dos mil en inventar el alfabeto.

El lenguaje ha ocupado una posición única en el aprendizaje humano y ha funcionado como medio de almacenamiento y transmisión de información, además y quizá el aspecto más importante en la vida del hombre, este ha sido un vehículo para el intercambio de ideas y un recurso para que la mente pueda conceptualizar. "En el lenguaje no se transmite sólo el modo de interpretar el mundo de una cultura, sino, sobre todo, la experiencia ancestral que el hombre ha adquirido sobre sí mismo. La gran epopeya de la inteligencia, la historia de su liberación del estímulo, el reconocimiento de las actividades propias, la habilidad para dominarlas cada vez con mayor perfección, al aprender a volver reflexivamente la mirada, la destreza para inventar planes y anticipar el futuro, todas las aventuras y dramas de la humanización están reflejadas en el lenguaje, transmitidas por el lenguaje, hechas posible por el lenguaje. (Marina, 1998: p.63)

Como bien sabemos, la necesidad de comunicación fue satisfecha en un primer momento, por señales y signos que representaban una situación en particular, ejemplo de esto son la gran cantidad de pinturas rupestres -podemos decir el vestigio más antiguo de comunicación que se conozca hasta la fecha- localizadas en diversas partes del mundo, en las cuales se describen los sucesos posiblemente más relevantes del hombre en su trato con el universo que le rodeaba, en un tiempo y época determinada. Así también las herramientas y utensilios que el ser humano fue perfeccionando a través de la experiencia le permitieron desarrollar su capacidad tanto de supervivencia como de comunicación, logrando obtener un lenguaje pictórico que fue evolucionando con el paso del tiempo. "La evolución del lenguaje comenzó con imágenes, progresó a los pictográficos o viñetas autoexplicativas, paso a las unidades fonéticas y finalmente al alfabético". (Dondis, 1995: p.20). De esta forma podemos considerar que el arte rupestre es la forma más antigua de comunicación humana, ya que se llegan fechar estos vestigios a partir de 30 000 años a.C. y entre las más sobresalientes están las de Lascaux, Altamira y Cogul, ubicadas en Francia y España.

De esta forma con la evolución que el hombre experimentó y con la especialización que fue desarrollando surgieron mayores necesidades de comunicación, es entonces cuando comienzan a gestarse diversos tipos de

lenguaje (glifos, códigos o la escritura pictográfica), en los cuales asignaban un significado a cada símbolo o signo para dar a entender sus ideas, originándose así el nacimiento del lenguaje escrito. "Puede decirse que existe un cierto consenso en admitir que los sistemas humanos de escritura derivan de las representaciones gráficas. Con anterioridad a que determinadas culturas pusieran puntos medios de transcripción gráfica de los sonidos (representación fonética), la secuencia cronológica de dibujos era la única opción conocida. Podríamos hablar, por tanto, de pictograma: signo gráfico que expresa una idea relacionada materialmente con el objeto que el signo representa" (Zunzunegui, 1995: p. 103). Un paso posterior menciona el mismo autor " lo supondría el caligrama que compone las líneas que delimitan la forma del objeto con las que disponen la sucesión de las letras, haciendo decir al texto lo que el dibujo representa, en una redundancia que propone la unión de mostrar y del nombrar, del figurar y del decir, del reproducir y del articular, del imitar y del significar, del mirar y del leer " y continúa citando a Foucault, que la escritura/pintura mixteca del México prehispánico es una excelente muestra de este tipo de prácticas, así como actualmente las pinturas de Magritte, que en algunos casos pueden " ser analizadas como *caligramas deshechos* " (Zunzunegui, 1995: p.103).

Uno de estos lenguajes fue desarrollado en el Medio Oriente y es el que conocemos como alfabeto, - y aunque recientemente se han encontrado vestigios en Egipto, de escritura alfabética, anteriores en dos siglos a los textos cananeos conocidos no modifica en principio que el alfabeto es un invento cananeo, pues " las inscripciones parecen estar inscritas en un sistema de signos semítico". ("Descubierto en Egipto el ejemplo más antiguo de escritura alfabética", 1999: p. 42) - el cual sintetiza la cantidad de signos utilizados y transmite - a diferencia de los otros lenguajes escritos -, sonidos -fonogramas- y no objetos -ideogramas-. De este alfabeto parten la mayoría de las formas de escritura que hoy conocemos con excepción de la escritura oriental, árabe y rusa. "El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio cuya lectura transcurre en el tiempo." (Carrión, 1975: p.1).

La escritura aparece en un país fértil, en una sociedad compleja. Pero la pregunta es: ¿Cómo se pasó de la escritura de las cosas a la escritura de las palabras? La forma más sencilla de explicarlo es por ejemplo. Que cuando se hace el signo de *cama* también se obtenían los sonidos de *ca-ma*. De esta forma el signo tomo el valor fonético en una lengua determinada. Pero los sumerio-acadios jamás renunciaron a la escritura de las cosas. El fonetismo sólo representaba una ayuda, ya que estaban convencidos de haber logrado plasmar la realidad: la palabra era idéntica a la cosa nombrada.

Los sumerio-acadios disponían de 400 ó 500 signos que estaban organizados en un sistema complejo, reservado a la elite. Dos mil años más tarde los fenicios inventaron el alfabeto, sin embargo la escritura sumeria fue la matriz de todas las demás, Hacia el año 3000 a.C. aparecieron los jeroglíficos en Egipto. Hacia el año 2500 a. C. apareció la escritura protoíndica de Mohenio Daro, Las primeras escrituras chinas datan de 1500 a.C. Así el proceso de la escritura iba en avance y su nacimiento no podía ser considerado como humano. Según la antigua civilización egipcia consideraba que era el dios Thot quien creó la escritura y luego la dio a los hombres, Así los Chinos también le atribuyen un nacimiento legendario, para ellos fue el emperador Huan-Ti quien la encontró en el siglo 26 a.C. después de estudiar los cuerpos celestes, las huellas de los pájaros y de los demás animales, luego se puso a llorar, pues acababa de descubrir " la peor de las invenciones escribe el poeta Wu Weiye." (Antaki, 1996: p.11).

En cuanto a los griegos, esto tenían un sistema de escritura en el segundo milenio a. C. pero desapareció hacia el año 1100 a.C. cuando su cultura fue destruida por las invasiones dóricas. El primer alfabeto ignoraba las vocales por lo que se puede decir que las escrituras árabe y hebraica abrevaron del mismo pozo fenicio. La noción sagrada subsistió tanto en la **Biblia** como en el **Corán** y las vocales que faltaban se tomaron prestadas a otras escrituras de la misma familia. a Principios de nuestra era ya existían varios sistemas de escritura, pero no en todas partes, ya que de las casi 3000 lenguas distintas que existen sobre la tierra según los lingüistas, escasamente 100 de ellas manifiestan una escritura.

El alfabeto fenicio llega a Grecia aproximadamente en el año 750 a.C. siendo adoptado por diversas ciudades las cuales crearon variedades propias. Y aportación griega, que resulta ser una gran innovación en la historia de la escritura es: el uso de las vocales, ya que los signos del alfabeto fenicio A, E, Y, I y O pasaron a tener un valor vocálico, además de que introdujeron otros signos que eran necesarios para su lengua. Es de esta forma como se puede hablar por primera vez de un alfabeto completo, constituido por consonantes y vocales. Cabe aquí hacer mención de acuerdo al tema que nos ocupa, que el libro. Siempre ha estado íntimamente ligado con la escritura y difícilmente se puede abordar uno sin tocar el otro, ya que por fuerza tendrá que existir un soporte que registre el hecho de escribir. Y esta escritura en un principio -la de los griegos- se mantuvo de derecha a izquierda, modificándose posteriormente, escribiendo una línea de derecha a izquierda y la siguiente en sentido contrario alternadamente. "Este sistema, llamado en griego *bustrofedón* ('como el buey que tira el arado'), facilitaba la lectura de grandes inscripciones murales. Por último, a partir del 500 a.C., se generalizó de izquierda a derecha." (Bach y Rob Berkel, 1999: p.65). Así las letras también quedaron encaradas a la derecha.

Respecto a la escritura ibérica según las inscripciones encontradas sobre láminas de plomo (las cuales son consideradas más como un soporte y no como un objeto funcional - según Bach y Berkel en la obra citada), datan de los siglos II y I a.C. y son una adaptación del alfabeto fenicio. y, también eran escritas de derecha a izquierda, cambiando posteriormente su dirección. Cabe mencionar que hasta la fecha estas inscripciones solo han podido ser descifradas en cuanto a valor fonético y no en cuanto al significado de los textos, que resultan ser un enigma hasta no encontrar una inscripción bilingüe - equivalente a la piedra Rosetta- que permita interpretar su contenido. Sin embargo para el tema del libro, aunque los estudiosos en este campo no los consideren como tal, para nosotros resultan sorprendentes por el uso del material y los instrumentos utilizados para grabarlos o incidir en ellos, y nos obliga a pensar en los libros de plomo de Anselm Kifer, y aunque no podemos aventurar una afirmación de que él se haya basado en estos objetos, no deja de ser interesante la referencia para un futuro análisis.

A la vez los materiales utilizados como soporte para dichas escrituras -como lo hemos mencionado - variaban según los recursos geográficos y el nivel de desarrollo de cada cultura, aunque podría decirse que este desarrollo se fue dando de manera simultánea (poligénesis); algunos ejemplos de tales recursos o soportes son: la piedra, tal vez el material escriptóreo más antiguo, "en piedras se grabaron los *Diez Mandamientos* dados por Dios a Moisés" - quizá el libro de artista más antiguo entre los cristianos-, "también en piedra existen "numerosas leyes y convenios de los Estados y Ciudades griegos" (Martínez de Sousa, 1999: p.32). También de piedra son las estelas mayas. Otro material son los huesos de animales por ejemplo: los omóplatos de carnero donde esta tallado el *Corán*. y así como estos existen diversos materiales como el bronce, oro, concha de tortuga, plomo, caña de bambú hendida corteza de árbol, tablillas de madera, etcétera. Donde están plasmadas diversas vivencias y experiencias del ser humano y que sin duda, podemos denominarlo como los primeros antecedentes de los libros en general y, que en este caso son considerados como antecedentes de los **prelibros**.

1.2. Los Prelibros.

"Prácticamente, antes de la creación del libro, el hombre hizo los **otros libros** que en este extremo del tiempo podríamos denominar **prelibros**. Aparece en Egipto esa luz iluminada llamada papiro, materia prima de cuanto experimento nacería de la mente del hombre en su afán por encontrar el objeto que reuniera todas las condiciones de manejabilidad, belleza y legibilidad para perpetuar su pensamiento,

un objeto maestro que fuera vehículo indiscutible de cultura. El papiro dio su nombre a la primera forma concebida para tal fin. Enrollado en su varilla alma, de madera o marfil, hacían un volumen (rollo) de hasta seis centímetros de grueso, que cabía en el hueco de la mano, Desenrollado en la posición de la lectura tomaba el nombre de *líber explicitus*, de donde, a nuestro juicio, debe originarse el nombre del libro, a reserva del otro *líber* que era una película interna que se extraía de la corteza del tallo del papiro."(Renán, 1988: p.18).

Dentro de este género llamado **prelibros** nos ocuparemos del papiro, el pergamino, el palimpsesto y el *codex*, y posteriormente del códice prehispánico: azteca, maya y mixteco el cual está lleno de inventiva y está más cercano al tema que se desarrolla- recordemos que la investigación tiende hacia las experiencias realizadas en México.-. Dentro del material que se cita sin duda se encuentra el pensamiento, vivencias o experiencias que nos muestran el desarrollo intelectual y socio-cultural de la historia de la humanidad y, representan un valioso legado histórico de toda civilización, sin embargo es importante aclarar que el análisis de su contenido no es materia de este trabajo. También este material dentro de nuestra investigación es desarrollado no como los antecedentes de los libros actuales -que indudablemente si lo son, pero que sobre ello existen innumerables obras que lo estudian de manera erudita- que conoce el común de la gente, sino más bien, su enfoque es para ser considerarlos como **prelibros** - nombrados así por Raúl Renán en su obra ya citada- dentro del género llamado **libros alternativos** (de artista objeto e híbridos). Nuestro interés en todo caso es en cuanto a la forma y el material con el cual están realizados.

1.2.1. Papiro, tablillas. Pergamino y códice romano.

El origen del libro se remonta a la antigua práctica de los egipcios que elaboraban los pliegos de la planta de *papyro* que crecía únicamente en el delta del río Nilo. Los egipcios usaban solo el tallo del papiro, el cual cortaban en tiras muy finas y una vez secas las colocaban en forma paralela añadiendo posteriormente otra serie de tiras perpendiculares. Estas tiras se golpeaban y se humedecían hasta obtener una masa compacta, luego se engomaban para que la tinta no se corriera y posteriormente se pulían para hacer la superficie más tersa. Esta fabricación se producía en series y debido a la flexibilidad del papiro, las hojas resultantes se disponían en rollos.

Desde el uso de los papiros se manifestó una diagramación elemental, de modo que al desenrollarse, quedaban una serie de columnas cortas que facilitaban la lectura seccionando las paginas, La escritura utilizada en Egipto, aproximadamente en el tercer milenio a.C., era la *hierática* o escritura sacerdotal. Más tarde se utilizó la *demótica* o escritura popular. Esto lo podemos considerar un precedente importante en la historia del libro ya que empezó como una prerrogativa de grupos selectos de la religión y su evolución dio paso a la socialización de este medio a través de un lenguaje popular.

Los *escribanos* desde entonces fueron considerados una casta especial, debido al desarrollo de una especialización que no estaba masificada. Como es sabido, la escritura se practicaba con tintas de origen vegetal como el carbón y la tinta roja que se usaba para destacar algún texto. Para conservar los rollos se usaban jarras de barro o estuches de madera (digamos a la manera de un empaque de un "libro alternativo" ya sea este de artista u objeto en nuestros días), y para evitar su rompimiento se reforzaban los bordes pegándoles bandas. Los ataúdes de momias se construían muchas veces con papiro de desecho, pegados y recubiertos con una capa de yeso. De este modo los papiros sobrevivieron mejor a los ataques de insectos y la humedad. El papiro era escaso, sobre todo cuando se convirtió en un artículo de exportación, por lo que los egipcios procedieron mediante su ingenio, a utilizar otros elementos escriptóreos como el cuero, las tablillas recubiertas de estuco, o placas de piedra caliza y de cerámica. Gracias a la exportación los griegos en el siglo VII a.C. utilizaban el papiro tan comúnmente como los egipcios.

El contexto que dio origen a la fabricación del libro, tuvo su cultivo en los centros religiosos y los lugares donde se enseñaban las ciencias y el arte de la escritura. Paralelamente en China, en el tercer milenio a.C. se desarrollaban las producciones literarias a través de un cronista o escribano imperial. Los elementos que utilizaban como material escriptóreo, fueron: el hueso, la concha de tortuga y la caña de bambú hendidas y más tarde las tablillas de madera. De forma más práctica y manuable se utilizó la seda en la que se escribía con pluma de bambú o pincel de pelo de camello. En un principio se utilizó tinta negra extraída del árbol del barniz para fabricar posteriormente la tinta china, mezcla de hollín de pino y pegamento.

En Mesopotamia los sumerios -como ya se mencionó anteriormente, inventores de la escritura cuneiforme de tipo simbólico que evolucionó hacia la escritura fonética compuesta de signos. Ellos, en el centro religioso más importante de la ciudad de Nippur poseían una gran biblioteca compuesta por tablas de arcilla alineadas en estantes de madera; las tablas se colocaban en depósitos de arcilla o cesto que

llevaban una etiqueta para identificarlos - sin duda el método más antiguo de clasificación bibliográfica utilizada hasta ese momento -.

La escritura se hacía sobre la arcilla húmeda y se secaba al sol o se cocía en un horno para adquirir la dureza de un ladrillo. Las tablillas eran de forma rectangular (de 30 x 40 cms. o la mitad). Se usaban ambas caras para la escritura; en el reverso de la tabla de la serie, se escribía el título y en ocasiones el nombre del propietario y del escriba además de la advertencia de que dicha tabla debería de utilizar con cuidado.

Un hecho sin duda original y, que nos remonta a las instalaciones de arte en la época contemporánea o a los libros transitables, es que este tipo de tablillas una vez que perdían su interés para conservarlos, funcionaban como "ladrillos", para ser reutilizados en la construcción de caminos.

Pero el origen de la palabra libro está relacionada al vegetal que se utilizó probablemente mucho antes que el papiro y la arcilla. *Byblos* y *liber* en griego y en latín respectivamente, significan corteza de árbol. También se usaron otros materiales como la tela de lino y el cuero como en los rollos del mar muerto, Finalmente las tablillas de madera y marfil recubiertas con cera y la tiras de seda de los chinos, han tenido el mismo objetivo a lo largo de la historia en el paso evolutivo hacia el concepto de libro que aún prevalece. El reciclaje de las tablas de arcilla de los sumerios, es un caso que muestra otra acepción sobre la forma tradicional del libro como empaque y/ o encuadernación en los cestos o cajas de arcilla, o en la figura de que los " libros construyen caminos" en los sumerios se aplicó literalmente.

La hoja blanca de papiro fue llamada *chartes* por los griegos y que pasó al latín como *charta*. Como ya se hizo referencia, los papiros se doblaban en rollos o *Kylindros* (griego). Esta denominación se constituyó en *volumen* para los romanos, concepto que se utiliza actualmente y que se relaciona con el trabajo editorial como parte integral de una obra. De otro modo la palabra *tomos*, o *tomus* en latín, se usó para designar el mismo concepto de documentos en serie o pegados unos contra otros. El mercado del papyro entre Egipto y Grecia, fue más floreciente a partir de la anexión de Egipto al imperio de Alejandro Magno como parte del dominio cultural, económico y político. Era de suponer que el uso del papiro tuviera mayor incidencia en esta forma primaria de edición, ya que lo que se buscaba desde un principio, era el material más adecuado que requería cierta ligereza y flexibilidad para su manejo; es por esto que el uso de tablas de arcilla en las que trabajan los sumerios, se olvidó rápidamente.

La Biblioteca de Alejandría fue creada por Ptolomeo I; se cree que almaceno 700, 000 rollos entre originales y copias, El poeta Calímaco fue uno de los sabios que colaboraron en la biblioteca que preparó a base de catálogos sistematizados, una selección de autores de la literatura griega de entonces.

Se estima que los *kylindros* o *volúmenes* tenían una longitud de 6 a 7 mts., y que enrollados median entre 5 o 6 cms. de diámetro; rara vez los rollos exceden los 10 mts. De largo, su altura era variable pero las medidas eran preferentemente uniformes entre 20 y 30 cms. o 12 x 15 cms.

La altura de la columna escrita oscilaba entre las dos terceras partes de la altura total del rollo con variaciones en el medial y la interlinea. Desde entonces el texto contenía *capitulares* (letras altas o mayúsculas al inicio del texto, pues el diseño de las letras bajas o minúsculas aparecen hasta la Edad Media). Este tipo de escritura era continuo, sin espacio entre las palabras, lo que dificultaba su lectura, Sin embargo se señalaba el final de un periodo del texto con un rasgo conocido como *paragraphos* (que se maneja actualmente), que por lo general se manifiesta con un espacio antes de abrir el texto siguiente,. El oficio de *escriba* o *escribano* (digamos que después de tres mil años es la figura de un capturista de datos o textos en la sociedad actual), era una especialización - y que continuara por varios siglos como luego lo veremos- que se remuneraba dependiendo de la cantidad de líneas escritas; una vez que esta parte se finalizaba, la escritura era retomada por un *corrector* (de estilo actualmente), que señalaba las correcciones con *escolios* o asteriscos al pie de página (en este caso estaríamos hablando de una *fe de erratas* , aunque ahora se hace en una página separada del texto, sin embargo el sentido es el mismo).

Cuando los papiros estaban apilados, se usaba una etiqueta en la parte superior con el título para poder diferenciarlos, Esta etiqueta fue llamada *titulus* o *index* por los romanos, o *sillybos* por los griegos, Los estantes de piedra o madera donde se depositaban los rollos eran *bibliotheke* (griego) para conservar la colección de libros. El *titulus* y el depósito de este tipo de libros muestran un ejemplo del inicio de una encuadernación primaria que más tarde derivó en el señalamiento del título, que se encuentra a primera vista sobre el lomo del libro. La encuadernación se destacó desde un principio como uno de los aspectos primordiales del acabado.

El uso del papiro por los romanos fue claramente una influencia griega, que adquirió gran importancia y que desencadeno la venta de diferentes marcas de papiro como el *charta Augusta* y/o *Claudia*, para lo que se instalaron varias fábricas en Roma, con materiales importados de Egipto. Con los romanos empezó

el monopolio de los principios de la empresa editorial. El comercio de libros se reconoce desde el siglo V a.C. además de su tráfico con las colonias griegas. Se sabe que esta apertura del mercado fue establecida desde la biblioteca de Alejandría, debido a la acumulación de manuscritos que requerían reproducirse, entre los que estaba la colección de Aristóteles.

La competencia librera tiene su inicio en la antigüedad. Una vez conformado el auge de la biblioteca de Alejandría, apareció la de Pérgamo, por lo que el rey de Egipto suspendió la exportación de papiro para evitar que esta última, ensombreciera a la de Alejandría. El uso del papiro era muy común en las bibliotecas, pero no era la única materia prima que soportaba la escritura. Antes de los egipcios, los asirios, los persas y los israelitas usaron el cuero para escribir. De estas rivalidades con Egipto, en Pérgamo por una necesidad de sustituir el papiro y con el afán de no interrumpir la actividad literaria se empezó a tratar el cuero como un nuevo soporte de la escritura. En el siglo III a.C. se desarrolló ampliamente la técnica del cuero, la que se atribuye a esta ciudad, de ahí el nombre de pergamino, que en la mayoría de los casos era piel de cordero, cabra o ternera, que se raspaba y se maceraba con cal para eliminar la grasa, después se frotaba con polvo de yeso y se pulía con piedra hasta obtener una superficie lisa y suave por ambos lados, además era mucho más resistente que el papiro, podía ser raspado para escribir nuevamente.

Algunos pergaminos de la edad media muestran raspaduras de un texto sobre el que volvió a escribirse. Este procedimiento se ubica especialmente en los siglos VIII a X, debido a la escasez del pergamino y a la necesidad de obtener copias, los códices antiguos, principalmente los de los siglos IV, V y VI eran borrados, por lo cual reciben el nombre de *códices rescripti o palimpsestos*, palabra que significa "raspado de nuevo". "Los palimpsestos suelen ser de pergamino, ya que el papiro, por su misma naturaleza, se prestaba al raspado, aunque se dio algún caso se palimpsesto papiráceo.

Si la tinta era de escasa adherencia, se borraba mediante lavado con esponja (*spongia deletelis*), pero si estaba fuertemente adherida se raspaba con cuchillas o piedra pómez, para lo cual se ablandaba antes con una mezcla de leche y harina (método empleado durante la edad media)." (José Martínez de Sousa, 1999: p.53). Sobra decir la cantidad de obras de la antigüedad clásica que desaparecieron por estos procedimientos que se practicaban principalmente en los monasterios cristianos, ya que los monjes eran casi los únicos que se dedicaban a la tarea de copiar. El pergamino demostró a lo largo de tres siglos ser más efectivo que el papiro; su producción no se limitaba al de una planta que sólo crecía a orillas del

Nilo; así, poco a poco fue ganando terreno en el oficio editorial de los romanos hasta suprimir definitivamente el uso del papiro.

El pergamino se almacenaba también en rollos, aunque era un poco menos flexible que el papiro; quizá por este detalle y la incomodidad de su desplegado, fue que se consiguió una solución práctica de un doblez único. Las tablillas de madera con una capa de cera en la cubierta que usaban los griegos y la adecuación del pergamino a la forma de estas, dio como resultado el *codex*. De la unión de estas tablas quedaba un cuaderno que se llamaba *diptycha*. Es curioso observar el concepto de libro como contenedor de la escritura desde la antigüedad, y la búsqueda permanente de mejores soluciones que facilitaron su resistencia por medio de su acabado, es como la forma primitiva de encuadernación cuando las tablas de arcilla se guardaban en cajas del mismo material o en cestos, hasta el ejemplo del ataúd de momia en los que se depositaba los papiros para conseguir de este modo su permanencia a través del tiempo de forma análoga a las tapas de los libros en la encuadernación que se usa actualmente. También el mismo sistema que se utiliza en muchas ocasiones en los libros alternativos, cuando la forma responde al contenido.

La evolución de la forma, fue apresurada por la búsqueda de una solución práctica para plasmar la escritura y facilitar su uso. Las tablas de madera con cera a modo de díptico (*diptycha*) y, las tabletas de arcilla en serie (podrían considerarse una forma de prelibro o libro alternativo -objeto-), evolucionaron hacia formas más livianas para obtener el mejor manejo de un objeto que contenía la escritura.

Dicho de otro modo, los códices son hojas sueltas que marcan el proceso evolutivo del libro como contenedor de la escritura, hacia una solución más ligera, sustituyendo al rollo por un solo doblez y son "una derivación directa de las tablillas usadas por los romanos ya que al adoptar estos el pergamino lo utilizaron con la misma forma de las tablillas, dando así nacimiento a lo que se llamó *libro cuadrado* (*líber quadratus*) denominación que crea una diferencia formal entre el libro en forma de rollo o volumen y el que imita la estructura de las tablillas. Sus hojas aparecen dobladas y agrupadas en forma cuadrada o rectangular, y al conjunto de ellas se le ponían tapas de madera, todo lo cual se parecía más a los dípticos, trípticos y polípticos que a los rollos." (José Martínez de Sousa, 1999: p.46) El doblez de estos códices generaba un volumen exagerado del pergamino, hasta que se inventó formar el libro en varios cuadernos unidos por un hilo (como en la actualidad se forman los pliegos tradicionales, aunque ahora ya existen otros procedimientos mucho más avanzados para la encuadernación).

En el siglo V, se generalizaron los formatos y la ubicación del título al principio del texto. La *foliación* de los códices fue otra innovación en esta época, para determinar el número de hoja (la *paginación* se refiere al número de página o cara de papel). Esta medida fue establecida debido a la forma que adquirió el libro con el uso del pergamino, ya que en los rollos no era indispensable. Con estos datos nos podemos dar cuenta entonces, que un libro de esta época "no está hecho de páginas sueltas, sino de pares de hojas o *bifolia*. Se juntan varios pares de hojas, uno dentro de otro, se doblan verticalmente por en medio, de modo que puedan coserse por el centro del dobléz, y así queda hecho un libro en su versión más sencilla. Los primeros manuscritos *coptos* en forma de *codex* (esto es, con páginas que pueden volverse y no con el formato de rollo continuo, se hicieron a menudo con una única y enorme serie de *bifolia* doblados en el centro, como un inmenso periódico dominical norteamericano. La incomodidad para manejar tales códices condujo a los copistas de los primeros siglos cristianos a montar sus manuscritos en series de pequeño número de hojas cosidas." (De Hamel, 1999: p.18).

También desde el siglo IV, se utilizaron las iniciales, *initium* decoradas y resaltadas con color, La encuadernación era casi siempre una tapa de pergamino o de cuero, sin embargo se sabe que los *coptos* (cristianos de Egipto) dejaron muestras de trabajo repujado en cuero de excelente acabado que se desarrolló posteriormente.

En tiempos del imperio romano se manifestó el interés por los libros. Las librerías se encontraban en las vías de mayor tráfico, siendo el lugar de reunión de los sabios y poetas. Ante el desarrollo de las editoriales se diseñaron estrategias de promoción enlistando los títulos nuevos que aparecían pegados en las puertas y paredes de las librerías. El librero era editor, y el autor no recibía retribución alguna tampoco establecía un contrato exclusivo, de modo que tenía la facilidad de contactar otras librerías.

Los *copistas* de libros eran por lo regular esclavos especializados que por lo general, estaban subordinados a algún potentado romano que los mantenía con el objeto de engrosar su biblioteca. La obsesión por la bibliofilia tuvo su justificación en el prestigio que la colección de libros ofrecía al dueño. Eran muchos los coleccionistas que tenían menos conocimientos que sus esclavos. Desde el siglo V, el libro adquirió características muy definidas como objeto de culto, con relación a su valor de mercado.

Cabe mencionar dentro de este panorama histórico del libro, a los chinos quienes (después de utilizar la madera) hicieron manuscritos sobre tela de seda, pero como esta tenía un costo muy alto, se abocaron a la tarea de buscar un método

más económico mediante la producción de papel y, aunque tradicionalmente se le adjudica el invento del papel en el año 105 d.C. al chino Ts'ai Lun, con materia prima de cortezas vegetales, restos de tejido de algodón -entre otros-, que daba como resultado una pasta que al secarse, producía un papel muy fino, se han descubierto restos de papel hecho con estos mismos materiales cuando menos doscientos cincuenta años antes de la fecha señalada. Esta técnica se mantuvo en secreto casi Setecientos años hasta el siglo VII, cuando fue tomada por los vencedores mongoles, quienes lo transmitieron a los persas, luego a los árabes.

Realmente fueron más de mil años los que transcurrieron para que el papel llegara a Europa y para esto se presentan dos vías de penetración: " la primera es la española, pues en el año de 1150 se establece el primer molino de papel en Játiva (Valencia), traído por los árabes desde Fez (Marruecos), tras un largo viaje desde China a través de varios países. Desde Egipto partió la segunda introducción del papel en Europa a través de Montefano y Venecia (1276), en Italia. Procedentes de estos dos puntos el papel llegó finalmente, a Alemania (Colonia, 1320, por la vía de Játiva, y Nuremberg, 1391, por la de Venecia) De Alemania paso a Inglaterra (1494) y de aquí a los Estados Unidos (Filadelfia, 1690)". (José Martínez de Sousa, 1999, pp.36-37).

Desde el siglo IX abadías y monasterios, poseían un *scriptorium* para copiar. Los copistas gozaban de ciertas libertades en opción de los caracteres y utilizaban al gusto las letras del periodo romano; como la cursiva mayúscula, llamada onciala, la semionciala, la capital, la mayúscula cuadrada y la rústica. La letra Carolina como referencia a Carlomagno después del 768. Es importante hacer notar que a finales del siglo XII ante el casi absoluto monopolio de la iglesia sobre los copistas, surgen los escribas laicos, que se organizan en talleres para redactar los documentos oficiales que les pedía la burguesía, empezando así a componer sus propios libros. Hay que recordar que hasta entonces la edición de libros estaba organizada por la nobleza o por el clero.

Con los escribanos laicos aparecen las obras de filosofía, de lógica, de matemáticas, de astronomía y otras disciplinas. Algunos autores, como Dante, redactan en su lengua materna, para un público más amplio, que ignora el latín. La burguesía accede a la literatura y aumenta la demanda de todo tipo de material escrito y, como una "necesidad a esta demanda se instalan talleres en las cercanías de las universidades pudiendo los estudiantes alquilar su *exemplaria* a un librero autorizado, para así copiarlo ellos mismos" (Antaki, 1996: p.11). Sistema parecido a las casas que en nuestros días se ubican cerca de los centros educativos que encuadernan tesis, o las grandes cadenas de negocios de fotocopiado o captura de información por ordenadores donde el estudiante puede

copiar o hacer su propio libro en un tiempo bastante reducido. Espacios bastante útiles también y con grandes posibilidades técnicas para la obtención de material de reproducción necesario para la creación de **libros alternativos**)

Cuando Grecia es sometida por los árabes, se inicia el saqueo de libros de los clásicos griegos, que más tarde se tradujeron al árabe, como una muestra del interés en la producción de sus propios libros. Establecieron talleres con escribas, encuadernadores y correctores. De las bibliotecas andaluzas del imperio árabe una de las más famosas fue la de Córdoba, de donde proviene el uso de los famosos cueros *cordobanes* usado en la encuadernación. El desarrollo de la industria editorial árabe se debe en buena parte al cautiverio de los chinos en Samarcanda, que organizaron la producción de papel con trozos de trapo de cáñamo y que pronto se extendió a todo el califato. La materia se deshila y se amasa con agua de cal, se seca al sol y posteriormente se lava con agua limpia. La forma del papel se daba en una red tensa en un marco y se le aplicaba harina y almidón. La palabra papel viene del francés *papier*, cuando su fabricación se extendió de España a Francia.

Además de los árabes, la difusión de los libros fue de gran importancia para los religiosos cristianos quienes estudiaban la literatura clásica. También los monjes irlandeses desarrollaron un estilo auténtico en la escritura y la decoración de los libros. El latín era la lengua monástica -recuérdese lo que ya se dijo de Dante-, y la escritura *cursiva*, basada en las minúsculas, a diferencia de la *capital* y *uncial*. y, a este tipo de escritura se le llamaba *visigoda* la cual era típica de los códices. El calígrafo finalizaba el texto con una serie de líneas en las que escribía el lugar, la fecha y su nombre; esta característica se llamó colofón o suscripción, y como el uso del título no era muy común, entonces, al principio del texto aparecía una leyenda en latín que decía *hic incipit* "aquí comienza".

Incluir ilustraciones como parte de la composición de un texto, aunque se utilizó ampliamente en la Edad Media, es una práctica mucho más antigua ya que se sabe que los "sabios griegos incluían figuras en sus tratados; como por ejemplo, una obra del astrónomo Eudoxo de Cnido (ca. 406 -355 a. de C), y en otra de Dioscórides de hacia mediados del siglo I d. de C. Esta tendencia a ilustrar los escritos fue tomada por los romanos, entre cuyas obras sobresale *Imagines* (39 a. de C.) de Terencio Varrón, que contenía al decir de Plinio, una gran galería de hombres celebres con un total de setecientas figuras (Martínez de Sousa, 1999: p. 53).

Sin embargo a la ilustración medieval se le conoce como *miniatura*, que significa pintura pequeña "es decir pintura pequeña y primorosa. La palabra se deriva de *minio* (*minium*), color rojo con que se pintaban algunas partes de los códices,

como las iniciales" (Martínez de Sousa, 1999: p.53). En cuanto a la miniatura el antecedente que se conoce se remonta a Egipto, en el *Libro de los Muertos*, cuya antigüedad data al menos al milenio II a. de C. el cual estaba adornado con este tipo de ilustraciones, de Egipto paso a Grecia y de aquí a Roma, donde ya en siglo V se encuentra en un códice con obras de Virgilio. Un foco importante desde donde, a partir del siglo V, irradió la miniatura de Bizancio, que influye en otras escuelas como la siria y la palestina, la copta, la armenia (el monte de Athos fue un gran centro de producción de miniaturas) y sobre todo la rusa, heredera del arte bizantino."(Martínez de Sousa, 1999: p.53)

Estas ilustraciones aparecen a partir del siglo V en occidente sobre todo en el diseño de iniciales de los párrafos y capítulos y se pintaban -además del rojo-, con varios colores rematándolos con oro y plata, que en muchas ocasiones representaban pasajes de la *Biblia*. La designación de *libro de oro*, se debió al uso del dorado, de allí el nombre de *iluminaciones*, de *lumen*, luz. Es importante hacer notar que la división del trabajo aquí también se manifiesta, ya que la labor del iluminador era independiente al del calígrafo o copista

En cuanto a la ornamentación *merovingia*, es la que se caracterizaba por las iniciales con peces y pájaros, que se difundió por Europa occidental en el siglo VIII y sus colores característicos eran el rojo, el verde y el amarillo; esta disposición cromática variaba según el país donde se producía. Por lo que toca al libro *Bizantino* de los siglos XI al XII, se *iluminaba* con una carga fuerte de oro, púrpura y otros colores oscuros, Este tipo de ornamentación reflejaba una fuerte influencia de la decoración de los libros de oriente. Otro tipo de ornamentación reflejaba una fuerte influencia de la decoración de los libros de oriente. Otro tipo de decoración es la que se desarrolló en Irlanda y en el norte de Inglaterra, entre el siglo VIII y el IX, que se identifica por sus entrelazados y bandas celtas con cabezas de pájaros, perros y animales en los que también se utilizaba el oro y el purpura en las iniciales.

La escritura *Carolina*, compuesta de minúsculas es una evolución de la *merovingia*, la cual mantuvo sus trazos de bastón que recuerda el estilo del arte románico, Este tipo de escritura que también se llama *romana*, es de la que han derivado muchas de las tipografías que se manejan actualmente. El arte carolingio o carolino, recoge buena parte de las características nacionales, como en Irlanda donde las capitulares se destacaron por sus motivos vegetales, grecas y hojas de acanto romanas.

En los siglos XII y XIII, la escritura se vuelve más angulosa, acentuándose la diferencia entre las líneas gruesas y delgadas para formar la escritura gótica

derivada del estilo arquitectónico contemporáneo, que se caracterizó por su arco de medio punto u ojiva gótica.

Por lo que se refiere a la distribución que los amanuenses hacían del espacio en los manuscritos medievales, un documento del siglo IX dice: "que la página tiene cinco unidades de alto y cuatro de ancho. la altura del espacio para escribir ha de ser de cuatro de dichas unidades, Los márgenes interior e inferior deben ser tres veces tan anchos como el exterior y el espacio vertical entre las dos columnas (si se trata, en efecto, de un libro de dos columnas), y un tercio más ancho que el margen superior. Las rayas han de ser espaciadas. (De Hamel, 1999: p.23). Sobre esto habrá que decir, que dichas rayas que se aprecian en los manuscritos para distribuir el espacio, hasta el siglo XII se hacían con una punta seca, esto es, líneas hechas con un punzón o con el recazo de un cuchillo. posteriormente aparecen líneas hechas aparentemente con un grafito, pero lo que es más probable que se hayan hecho con plomo o incluso plata. Sin embargo la fórmula que se marca para para organizar una página resulta bastante difícil, por lo que seguramente la mayoría de los manuscritos de acuerdo a lo que se puede apreciar en ellos, eran preparados de un modo mucho más sencillo, práctico y elegante y sin tantos cálculos matemáticos. Porque seguramente como menciona el mismo De Hamel -en el texto ya citado-, los que diseñaban los libros medievales sabían y comprendían ampliamente que en un manuscrito elegante, la altura del espacio escrito habría de igualar a la anchura de la página. Y esta sensibilidad y creatividad también se ve difícil que haya sido obtenida por su especialización y, aunque la duda quepa, habrá que manifestar que "un copista necesita siete años para completar su formación. Según un código de aprendizaje, se recomienda a los alumnos escribirs evitar los excesos de comida, de bebida y otros placeres para guardar su mano segura." (Antaki, 1996: p11)

Todo lo antes expresado más la encuadernación en el medievo, resultan aspectos importantes para la producción de **libros alternativos** por la originalidad de los mismos en cuanto a su factura y por ser ejemplares únicos, ya que independientemente de que existieran varias copias del mismo, ninguno era idéntico al otro, como también sucede en el grabado cuando se comprende que este es un original múltiple.

Ahora bien, en cuanto a la encuadernación en la época medieval , era trabajo de orfebres que al igual que la caligrafía, se practicaba solamente en los libros litúrgicos, aunque sobre todo en Italia en el siglo XV, "muy a menudo, los copistas medievales no lo eran de tiempo completo; podía ser gentes que hacían libros para uso personal, notarios, estudiantes que se dedicaban a ello entre clase y clase, funcionarios reales, párrocos que no podían vivir sólo con sus estipendios, compañeros de celda de un deudor encarcelado, etc." (De Hamel 1999: p.44). Al

diptycha de lujo se le revestía con cubiertas de marfil o madera tallados ricamente; algunas veces llevaban incrustaciones de plata, oro y piedras preciosas. Este acabado se llamaba "encuadernación de altar". Para las encuadernaciones monásticas de uso corriente, las tapas de madera se cubrían de terciopelo o cuero, al que al humedecerse, se les grababa con un cuchillo y se retocaba con un punzón (repujado), -actualmente estas cubiertas -tapas- de los libros en los estuches, cajas o contenedores de libros de artista son utilizados estos procedimientos, inclusive el repujado en ocasiones es substituidos por relieves a la cera perdida o por gofrados sobre láminas de metal muy delgadas-. En la ornamentación predominaban los vegetales y figuras desde la más sencilla hasta las más complejas y festivas mezclas de hiedras y acanto, pájaros, conejos, monos y elementos fantásticos y grotescos, así como también aparecen ángeles y santos; en la alta edad media se grabaron escenas amorosas y representaciones de cazadores.

Por otra parte el estampado en seco con troqueles calientes en los que se cincelaban los modelos, eran también de uso frecuente (relieve). Los ángulos de las tapas tenían esquineros de latón. En esta época, los *ligatores* o encuadernadores colocaban cadenas a los libros para que permanecieran atados a los estantes o pupitres, para evitar maltratarlos o sustraerlos, un ejemplo de este procedimiento se puede observar en en Hereford, Inglaterra donde se conserva una biblioteca de esta época con todas sus características. En XIII se fundaron las primeras universidades en estrecha relación con la iglesia y gracias a esto fue posible establecer un amplio negocio de librerías. Su carácter lucrativo consistía, en que desde el momento en que la universidad prestaba los libros a los alumnos para que los copiaran a cambio de un pago mínimo. Sin embargo no es fácil interpretar este sistema, "pero es preciso aceptar que la custodia, préstamo, petición o alquiler de códices constituía un importante paso previo al hecho mismo de escribir un libro" (De Hamel, 1999: p.35) El uso de los libros se difundió únicamente entre las iglesias y monasterios, así como en la aristocracia ya que la actividad editorial no resultaba muy rentable aún en el siglo XIV.

La creciente demanda comercial de soporte para la escritura y la copia de libros, obliga a la creación de molinos de papel, ya para el siglo XIII había molinos de papel en la Península Ibérica y en Italia; en Francia se conocen desde 1340, y en Alemania desde 1390, en Inglaterra aparecen hasta finales del siglo XV y hasta 1690 la fabricación del papel fue exportada a América. En estos molinos se trituraban trapos de lino y algodón para producir una masa fina, en la que se sumergía en un molde para dar la forma de las hojas, este "era un marco de madera con una red tensa de alambre de latón, con un fieltro se enjuagaba la hoja y después era prensada, secada y, finalmente, encolada para que pudiese recibir

la escritura. Los alambres de latón del molde dejaban rayas en el papel que más tarde podían verse a trasluz, y pronto se comenzó a torcer algunos alambres de forma que compusieran figuras, las llamadas "filigranas", con frecuencia se añadía el nombre o las iniciales del fabricante."(Dahl, 1982: p.76). Esta marca o insignia que se le imprimía, era la del gremio de fabricantes de papel. Esta costumbre se dispersó por toda Europa, en Inglaterra por ejemplo era la cabeza de bufón, *foolscap*, nombre que significó el folio inglés; en Holanda se usó una colmena. Hasta nuestro tiempo se sigue utilizando la marca ahora del fabricante en todo el papel que se consume - solo en algunos cartones y papel de la más baja calidad no se utiliza-. Todo esta evolución conduce a que ya en el siglo XV existieran tiendas especializadas donde se vendía papel y pergamino dispuesto en pliegos. Así por ejemplo el inventario de las existencias de Giovanni di Michele Baldini, muerto en 1426 en Florencia, donde tenía tienda de pergaminos y libros, incluía pliegos ya preparados para la venta, tales como doce manos de pergaminos da *Salteri e Donadelli* ("para salterios y para gramáticas de Donatus" de pequeño formato), y seis manos *damessali* ("para misales de gran formato").

Así como existía un gremio de encuadernadores y fabricantes de papel, se constituyó el de iluminadores civiles, que ilustraban diversos manuscritos, como el famoso *Libro de Horas*, que era el devocionario de los laicos. Es necesario hacer notar sobre la iluminación de libros que existía una planificación muy cuidadosa ya que primero se escribía el texto y se dejaban los espacios en blanco para la ornamentación esto puede resultar obvio, "pero pone de relieve el hecho importante de que lo relativo a la jerarquización de los elementos ornamentales, al tamaño y número de las miniaturas, a la riqueza y status del conjunto del libro, todo era decidido de modo irrevocable mucho antes de que el iluminador fuese contratado para realizar el proyecto. Resultaría demasiado fácil considerar a un famoso libro de horas iluminado como ejemplo del genio y de la iniciativa de un artista, o intentar relacionar el contenido de las ilustraciones con la personalidad de éste. Podríamos identificar algunos manuscritos pertenecientes, por ejemplo, al taller del Maestro Boucicaut, o al círculo de Jean Pucelle o del maestro de los Triunfos de Petrarca. Pero se trata justamente de lo contrario. La iluminación de los manuscritos era sin duda tratado entre el cliente y el copista (o su representante), más para cuando los materiales eran enviados al iluminador ya no había nada que discutir ni modificar." (De Hamel, 1999:p.48). Como se puede apreciar en la mayoría de los códices los motivos ornamentales rara vez tenían una relación con el tema, simplemente reflejaban algunas de las actividades más comunes del pueblo. El estilo predominante (así como la escritura), era retomado de la arquitectura gótica - los elementos de la arquitectura será una constante relacionada con las partes del libro, que llega hasta nuestros días -, con sus arcos

de ojiva, figuras humanas (muy estilizadas como las de los vitrales), follaje, insectos y aves.

Durante el renacimiento, en las miniaturas se representaban motivos de la antigüedad clásica (cupidos, columnas, vasos y gemas) usados en márgenes e iniciales, Es muy común mencionar a los Médicis como los impulsores de muchas disciplinas artísticas durante esta época; ellos fueron los que hicieron posible la idea de fundar una biblioteca "pública" con una colección de manuscritos con una colección de manuscritos griegos que se tradujeron al latín -aunque lo registran algunos investigadores, bien sabemos que el origen de las bibliotecas públicas se remonta muchos siglos antes en, Mesopotamia y Egipto, antes incluso de la antigüedad griega , ya que en Atenas la primera biblioteca pública se abre en el 330 a.C.-.

Otro tipo de libros ligados íntimamente con la estampa y que aparecen antes de los tipos móviles, es el libro xilográfico o libro *tabelario* por imprimirse de un bloque de madera grabado y que aparece en Alemania aproximadamente en 1430, (aunque se considera que su origen es anterior ya que existe un bloque en China, inclusive fechado con el 11 de mayo del 868.) y es la *Biblia pauperum* (Biblia de los pobres) y de le siguieron otros como *Ars moriendi* (Arte de bien morir), el Cantar de los Cantares y el *Libro de los oficios*, así como otros que hacen un total de aproximadamente 33 y que en parte se confunden con el libro tipográfico. Estos libros que dejan de aparecer en Europa en 1480 se constituyen de no más de 50 hojas y se dice que estaban destinados a personas de escasa cultura aunque no analfabetos ya que el *Donato*, era una gramática constituida solo por texto. Los tabelarios se imprimían por una sola cara y sus hojas se pegaban entre sí por la cara blanca, de modo que parecía que estaba impreso por ambos lados del papel, tomando la forma, tal y como se hacía con el rollo o el códice que estaba destinado a lectores cultos, ricos o influyentes. "Sin embargo el procedimiento requería que los textos fueran grabados letra a letra, línea a línea y página a página." (Martínez de Sousa, 1999: p.76). A esto podemos añadir que también se grababan sus ilustraciones imprimiéndose como un conjunto, de ahí que independientemente de su calidad resultan ser las primeras propuestas que tratan de realizar una propuesta de texto e imagen simultánea. Para nosotros resulta de suma importancia este acontecimiento ya que en el *libro alternativo* que se realiza a través de procedimientos de grabado por lo regular texto e imagen aparecen grabados en las planchas, y en otras ocasiones el texto se integra a la imagen grabada o la inversa, a través de otros procesos.

De esta forma estos libro resultan, por una parte de incalculable valor histórico como originales múltiples y por otra como documentos que demuestran que la

gráfica impresa desde siempre ha estado estrechamente ligada a las cuestiones sociales, por la misma multiplicidad - recuérdese los grabados de José Guadalupe Posada en México a finales del siglo XIX y principios del XX-. Y quepa la duda de cuál era la función real que pretendían estos libros sobre todo el *Arte del buen morir* y el *Libro de los planetas*, cuyos títulos son bastante sugerentes para desarrollar el ingenio y la creatividad. El gusto por los libros era un signo de vanidad y poder, con una actitud un tanto "preciosista" por el culto de las bellas artes, en el sentido de que la estética se manifestaba en la belleza del acabado perfecto. De allí que estos últimos libros mencionados no entraran dentro de los cánones establecidos.

1.2.2. Los Códices prehispánicos.

" En un principio era el verbo, más el verbo sólo quedaba en el relato, en la tradición, en la memoria retentiva; después, en la voz de los juglares, de los relatores, quienes transmitían a las generaciones que les sucedían el motivo de su relato; en la antigüedad remota, el verbo era representado en símbolo rupestre, en glifo esculpido; más tarde en el papiro, en el papel de maguey, sobre piel de animal, sobre lienzo; así llegaron los antiguos pobladores mesoamericanos a la pictografía y al códice."(Pompa y Pompa, 1988: p.9)

En los vestigios arqueológicos del área mesoamericana se encuentran figuras e inscripciones sobre piedra, pinturas murales, así como algunos libros pictográficos como un testimonio del pensamiento del hombre en la época prehispánica.

Aunque siempre en los hallazgos arqueológicos sobresalen las ruinas de grandes templos y palacios, además de algunos otros objetos, "en lo que se refiere a testimonios prehispánicos que sean expresión más explícita del pensamiento o la palabra, fuerza es circunscribirse a las inscripciones en piedra o cerámica y los libros pictográficos. (León- Portilla, 1996: p. 19).

Es también bastante cierto que existen otros testimonios, pero que deben considerarse tardíos, por el resultado de diferentes sistemas de conversión para su registro. Un ejemplo de esto puede ser la tradición oral, que después de la llegada de los españoles se tradujo en escritura alfabética, es decir, se convirtió en texto indígena expresado en letras europeas. Otro ejemplo es la lectura del contenido de algunos libros de los llamados pictoglíficos que se transformaron en textos indígenas expresados alfabéticamente. Otro más puede ser el mixto (pinturas y oralidad), en el que se hacía uso de un informante y de la lectura de

imágenes; esto da como resultado un proceso muy controvertido, pues el informante narra lo que le parece o cree que complacerá al investigador y mantiene oculto lo que para él sea sagrado y no quiera expresar. Esto da como resultado también una gran contaminación de interpretación por la confrontación cultural, es decir, el informante puede reaccionar de una manera espontánea frente al encuestador extraño y este a su vez puede mal interpretar lo obtenido por el informante. Estas son algunas observaciones en cuanto a la interpretación o traducción de los códices al sistema de escritura alfabética.

Es perfectamente claro que los mesoamericanos contaban con sus propios libros y, sin duda diferentes a la naturaleza de los españoles, de ahí el enfrentamiento entre ambos. El libro mesoamericano era conocido como *amoxtli*, palabra derivada del náhuatl *ama(tli)* y *oxitl*, que significa literalmente "hojas de papel pegadas". En estas hojas de papel unidas y fabricadas con las fibras de corteza de árbol amate se dibujaban pinturas y los glifos, dando como resultado lo que conocemos como códices. También en el México prehispánico existen testimonios tanto de españoles como de indígenas, relativos a la existencia de libros y bibliotecas (*amoxcalli*), así como de que estos eran valorados en gran medida por los frailes-cronistas de la conquista como por ejemplo: Duran, Motolinia, Mendieta, Olmos, Sahagún, Valadés y Torquemada entre otros, que supieron aquilatar la riqueza de los testimonios que en ellos se encontraban, y que sirvieron en gran medida para relatar sus crónicas e historias. Pero por otra parte sabemos que no todo se pudo conservar y muchos de los libros después de convocar a los sabios indígenas para que les explicaran su contenido- fueron destruidos. Ahí queda para la historia el hecho sucedido en 1524, después de la ardua tarea evangelizadora, cuando los frailes Zumárraga y Landa ordenaron destruir los manuscritos rituales, desapareciendo así bajo el fuego las bibliotecas de Tlatelolco y Tenochtitlan.

La mayor parte de los códices prehispánicos que se conservan y que se encuentran en el extranjero, fueron enviados por los propios españoles. Así es como llegaron a las manos de los reyes Católicos de España los libros -códices- de los indígenas, provocando el interés por ellos y el encargo de otros con explicaciones de rituales y religión. Indígenas. Este tipo de códices **-otros libros-**, contienen textos en español, latín, náhuatl, mixteca y otomí entre otros, más o menos correctos sobre lo ilustrado, ya que como consecuencia de la diferencia de lenguaje, y difícil entendimiento algunos traductores se encargaron de hacer anotaciones sobre las pinturas indígenas

Este material no deja de ser interesante.-para esta investigación- como objeto intervenido, véase por ejemplo algunos libros de artista u objeto actuales donde algunas palabras o frases son borradas o intervenidas en otros idiomas o en el

propio, dando como resultado otro contenido pero conservando la forma, y en otros casos hasta la misma forma es replanteada. Algunos de estos códices realizados por encargo de la corona de España son: el *Magliabecchiano*, *Talleriano Remensis* y el *Ríos*.

Respecto a la escritura se tiene registrada información, - así como en otras civilizaciones- de que en Mesoamérica se llegó a usar una escritura pictográfica refinada por los aztecas. Pero igualmente resulta lógico suponer que los jeroglíficos constituyen el primer paso en el proceso de refinamiento de una escritura pictográfica, que va en relación a la necesidad de incrementar la eficacia, según quien las utiliza. A fin de cuentas los jeroglíficos por muy avanzados que sean, conservan elementos figurativos y los pictogramas jamás son realistas, por ser ante todo signos. Además de que los jeroglíficos "son la expresión verdadera de los recuerdos históricos del pueblo conquistado y ya desaparecido". (Orozco y Berra, 1979: p.270).

La pintura y el bajorrelieve de los pueblos que desarrollaron escrituras pictográficas revelan que al mejorar sus pictografías llegan a entablar una discusión entre escribir y el pintar; pero no logran del todo una separación. Por otro parte, en América, los zapotecas y los mayas desarrollaron escrituras jeroglíficas y, estos últimos generaron glifos que se ondulan y se enroscan con extrema movilidad y dinamismo en sus líneas, no como en el caso de los jeroglíficos egipcios, que se presentan como más rígidos y tendientes a lo tipográfico.

Según Miguel León-Portilla, existen principalmente cinco clases de "glifos nahuas, algunos de ellos semejantes a las de otras escrituras indígenas"(León-Portilla, 1983: p.54). Y son las siguientes: 1. Numerales (representativos de números); 2. Calendáricos (representativos de fechas); 3. Pictográficos (representativos de objetos); 4. Ideográficos (representativos de ideas) y 5. Fonéticos (representativos de sonidos: silábicos y alfabéticos). Aun cuando los signos numerales y calendáricos se pudieran incluir en la categoría general de las representaciones ideográficas, León-Portilla los ha dividido de esa forma, de acuerdo a su importancia.

Los nahuas haciendo uso de su escritura fonética, así como de los glifos pictóricos, ideográficos, numéricos y calendáricos realizaron numerosos códices, los cuales poseen memorables hechos históricos, como son sus guerras y victorias, así como también su vida en general. Hoy en día se conservan de estos documentos, nueve códices de origen prehispánico: la *Tira de la Peregrinación* y la *Matrícula de tributos*, ambos de origen azteca; el primero es una narración

histórica y el segundo contiene tributos que se pagaban a México-Tenochtitlan. Los siete restantes son de contenido fundamentalmente mitológico-calendárico-religioso. También existen los códices que forman el llamado "Grupo Borgia" *El Manual del Adivino (Vaticano B)*; *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad, Oráculos y Liturgia (Borgia)*; donde se describe el ambiente intelectual de fines del siglo XVIII. Asimismo se conservan *La Pintura de la Muerte y los Destinos (Laud)* en donde se exponen los principios fundamentales de la religión mesoamericana, su continuidad hasta el presente y el sincretismo con la religión católica; *El Calendario de Pronósticos y Ofrendas (Cospí)*, en que se trata detalladamente los ritos; y el *Libro de Tezcatlipoca, Señor del Tiempo*, el cual es un manuscrito pictográfico del México antiguo que ahora se conoce como *Códice Fejérváry-Mayer* y que consta de una "tira doblada en forma de biombo, hecha de cuatro segmentos de piel de venado unidos con pegamento. Sobre la capa fina del estuco, con que se cubre el material, se pintaron escenas figurativas y policromas. El libro contiene 22 páginas en ambos lados, 44 en total, más dos tapas sin pintura, que en algún momento de su estancia en Europa fueron cubiertas con una tela rosada"(Códice Fejérváry-Mayer, 1993: p.13). Además de estos que se mencionan, existen muchos otros que se guardan en bibliotecas, archivos, museos de América y Europa, así como en colecciones privadas. Buena parte de ellos son copias realizadas durante el siglo XVI de antiguos documentos y pinturas indígenas, como son el *Azcatitlan* y *Mexicanus*, ambos sobre la peregrinación de los aztecas; el *Códice Mendocino*, cuyo contenido es histórico, económico y etnográfico; el *Vaticano A3738* y el *Telleriano Remensis*, que tratan asuntos calendáricos y sobre rituales; el *Códice en Cruz*, el *Aubin* y el *Xólot* que contienen noticias sobre diferentes grupos nahuas.

Todos los códices son considerados fuentes históricas de primera mano para el estudio sobre Mesoamérica ya que en ellos, "las sociedades indígenas, por medio de escribas con la habilidad de pintar con gran maestría, dejaron constancia fiel de sus logros y avances culturales y científicos e informaron sobre la multitud de aspectos como las creencias religiosas, los ritos y ceremonias, la historia, el sistema económico y la cronología."(Joaquín Galarza, 1997: p.6).

Como se ha mencionado en el devenir histórico el hombre ha utilizado diversos soportes para dejar constancia sus vivencias, ya hemos hablado de las pinturas rupestres en las rocas de las cavernas quizá como el primer soporte de la escritura y que posteriormente escribió en la corteza y membrana de los árboles, digamos el *líber*, de donde proviene la palabra libro, también en el tronco que es el *caudex*, por contracción *codex*, y de este *códice*. Sin embargo "con el tiempo la palabra *códice* ha llegado hasta nosotros como sinónimo de manuscrito, sinonimia que no es del todo exacta, pues si bien todos los códices son

manuscritos (es decir, escritos a mano), no todos los manuscritos son códices (por ejemplo, no lo son los rollos, que eran asimismo manuscritos, ni todos los documentos eclesiales o diplomáticos, las cartas, etcétera)." (José Martínez Souza: 1999, p.46).

Queda claro entonces que el nombre de códice es una derivación del latín *codex*, que sirve para denominar los libros manuscritos y que en el caso de los prehispánicos, los documentos pictóricos realizados como productos culturales de las antiguas civilizaciones que surgieron y se desarrollaron en Mesoamérica, como lo fueron los mayas, aztecas, mixtecas, otomíes, zapotecas, purépechas, entre otras culturas no menos importantes y que desde épocas muy remotas se fijaron en esos manuscritos los conocimientos de los antiguos pueblos; por ello la información que guardan es muy importante por sus diversos contenidos temáticos. La posesión y manejo de estos códices en la época prehispánica siempre fue controlada, por la clase dirigente: sacerdotes y señores, lo cual aseguraba no solo la conservación y el control exclusivo de todo saber sino, el poder. Sin embargo, aunque los *tlacuilos* eran las únicas personas que podían escribir, existían muchos otros que podían leerlos, como los que salían de escuelas superiores y la burocracia estatal, además de que la gente del pueblo conocía muchos de los signos encontrados en las inscripciones de edificios públicos. Los códices que pintaban los *tlacuilos* eran largas tiras hechas a manera tradicional indígena: ya sea de piel o papel elaborado a partir de la corteza del árbol llamado amate, que doblaban a manera de biombo, o se presentaban como tiras, rollos, lienzos u hojas sueltas.

En cuanto al color *-tlapalli*, en náhuatl-, en los códices, era de suma importancia dentro del trabajo que desarrollaban los *tlacuilos*, ya que con estos se los podía dar diversos significados a lo que expresaban, ya sea metafóricos, fonéticos o religiosos. Los pigmentos que usaban para pintar estaban hechos a base de materiales naturales (vegetales, animales y minerales) en mezclas con aglutinantes y solventes y su nombre se derivaba de la materia prima de donde se extraía.

Puede decirse que todos los materiales de los códices son de origen prehispánico, "especialmente los colores azul maya, rojo cochinilla y zacatlascale, en los cuales el color lo da un solo pigmento y los tonos son muy uniformes y puros. En cambio cuando se hacen mezclas de pigmentos para dar el color y los tonos son irregulares y sucios, son de origen europeo."(*Códice Azoyu: El reino de Tlachinoyan*, 1991: 18). Sobre este mismo aspecto, por ejemplo "el color rojo lo sacaban de la grana, del achiote el bermellón, el negruzco del palo de tinte o de campeche, otro rojo era obtenido del *tezoatl* hervido con alumbre, el amarillo claro

del *zacatlascalli* y oscuro del ocre, el anaranjado de las hojas del xochipalli, mezcladas con nitro, el azul turquesa y claro del añil, el blanco del tizate, el negro del *huizactle*... y daban consistencia y brillo a los colores con algunas gomas o resinas y en las pieles preparadas usaban el aceite de chian formando un barniz del cocus axin."(Juan B. Iginiz, 1946: 153).

Otro aspecto, es que los colores tenían un significado en relación con la naturaleza, por ejemplo el azul lo asociaban al agua; los nahuas asociaban el negro al norte, el azul al sur, el rojo al este y el blanco al oeste; también está el caso de que el color quetzal que debe su nombre al ave de color verde; el *iztac* que es de un color blanco y el *tlitiic* que es el nombre del color negro carbón. De esta forma nos podemos dar cuenta de la importancia de los colores y la relación que estas guardaban para escribir ideas, los tlacuilo tomaban algunas sílabas de los nombres de los colores y las acomodaban en un lugar específico, es decir, estas abreviaturas de color eran parte de la palabra y le daban un determinado significado.

En cuanto al nombre de los códices responde al criterio de los investigadores, y para identificarlos les asignaron un nombre diferente en latín a cada uno y, además le añadieron al nombre genérico *codex* (libro manuscrito) el nombre propio del lugar donde se conserva, como es el caso del *Vidobonensis* (de Viena), *Dresdensis* (de Dresde), *Borbónico* (del Palais Borbón); también se les ha dado el nombre del poseedor: el *Borgia*, *Fejérváry Mayer*, *Cospi* o el de la institución que los guarda como el *Vaticanus* y hasta el del investigador como el *Nuttall*. En otros se ha preferido asignarles el nombre del soporte como: lienzo; o el formato como: tira, rollo o libro, al cual se se le añade el nombre del lugar de origen. "También se utilizaba el tema principal aparente, calendario, mapa, censo, lista de tributos, etc." (Joaquín Galarza, 1997: p.10)

Como ya se sabe estos códices son documentos históricos de incalculable valor, para el estudio y análisis de la visión indígena de una época determinada, además de que contribuyen al conocimiento y valoración de las tradiciones y raíces del pueblo mexicano. Son importantes también por la función didáctica que cumplían y los datos que arrojan sobre diversos temas: históricos, económicos, políticos, sociales y religiosos entre otros no menos importantes. Incluso han ayudado y servido de base para establecer pruebas legales y demostrar la propiedad territorial del pueblo mexicano. A través de ellos ha sido posible conocer la existencia de un sistema de educación obligatoria dentro del área mesoamericana. Véase por ejemplo el código *Florentino* donde se encuentran los ritos que se practicaban al nacer un niño náhuatl, así como el de asistir una escuela de antemano establecida, lo que indica que la educación, además de ser obligatoria,

servía como pauta para la inserción en su propia cultura y recibir una determinada preparación, para que les permitiera en el futuro desempeñar una función bien definida dentro del grupo social al cual se pertenecía.

Gracias a la gran variedad de códices ha sido necesario clasificarlos como menciona León- Portilla (1986: p.10) de acuerdo a su "orígenes, época, soporte, formato y contenido temático" En cuanto a sus **orígenes** se les agrupa con el nombre de la civilización a la que pertenecen; azteca, maya, zapoteca, mixteca, purépecha etcétera. Por lo que se refiere a la **época**, es en la que fueron realizados. Tomando en cuenta la Conquista o, son prehispánicos o coloniales y se anota cuando los datos lo permiten, el siglo en el que se produjeron.

Otros aspectos importantes para el tema que nos ocupa, el de los **otros libros** es: el **soporte material** que bien pueden ser de: papel amate; piel de venado; tela de algodón tejida en telar de cintura y tal vez papel de maguey para los prehispánicos. En el caso de los coloniales aparece el papel europeo, la tela industrial y el pergamino. Con el paso del tiempo se han elaborado reproducciones únicas en otros materiales y por último hasta facsimilares de "lujo" realizados por la industria editorial; el **formato** donde podemos encontrar la **tira**, el biombo, el lienzo, y la hoja. La **tira** es aquella que no requiere doblez y donde los dibujos son continuos; son generalmente angostas y se componen de pedazos de papel o piel que están pegados, como en el caso del códice *Baranda*, el *Tlatelolco*, el *Fernández Leal* y el *Moctezuma* entre otros no menos importantes. El **biombo** es en el que una tira determinada de papel o piel se le hacen diversos dobleces hasta abarcar todo el contenido, quedando como su nombre lo indica (y el que conoce el común de la gente como códice). Para protegerlos se pegaba la primera y la última hoja sobre cubiertas de madera (que por cierto debido a la gran destrucción de este valioso material es difícil encontrar esta característica en los códices que sobreviven), entre los más conocidos están los códices: *Dresde*, *Paris*, *Madrid*, *Vaticano* y *Cospi*. El **lienzo** es otro tipo de formato, el que consiste en una tela que se compone de algodón o fibra de maguey; cabe mencionar que de éste tipo no se conserva ningún ejemplar de la época prehispánica a raíz de la quemazón de las bibliotecas, pero si existen de la conquista, "esta forma es la más común usada como mapa y para documentar la historia de las aldeas y sus límites."(Gutiérrez Solana, 1990: p.13). Por último tenemos el formato que consta de una **hoja** ya sea de papel amate o papel europeo como el códice *Aubin No. 20*, que fue realizado antes de la conquista sobre piel de animal.

Por lo que se refiere al contenido temático se han agrupado de acuerdo al asunto más importante de cada códice, independientemente de por lo regular abordan varios temas:

Los **calendáricos**- rituales, almanaques y ruedas constituyen la primera de las divisiones. Muchos fueron producidos con fines de augurios, es decir, para adivinar el futuro. En ellos se encuentran representados dioses, ritos, ceremonias entre otros aspectos. Una de las más notables imágenes que se pueden apreciar como señala Gutiérrez Solana (1990, p.15) es la "ilustración del calendario de 260 días y los dioses asociados con los días comprendidos dentro de dicho calendario." Ejemplo de estos son: el *tonalámatl* libro de de cuenta de los días y destinos, el *xiuhámatl* y el *tlacamecayoámatl* libro de los años y linajes y, el *teoámatl* libro de las cosas divinas.

De los que son clasificados como **históricos**, los más importantes son los mixtecos, que contienen una relación detallada de los personajes y dinastías de algunos pueblos. En el códice *Zouche-Nuttall: Crónica Mixteca* están consignados datos de: nacimientos, casamientos, conquistas, muerte de príncipes y princesas y sobre toda la vida de un famoso personaje 8 venado "Garra de Jaguar". Este "consiste en una tira formada por segmentos de piel de venado: son 16 segmentos unidos con pegamento. Doblando la tira, se hizo un libro en forma de biombo... Tanto en el Anverso como en el Reverso la lectura va de derecha a izquierda. Hay líneas verticales rojas que guían la lectura y subdividen las páginas en especie de "renglones" o "columnas"... Una referencia técnica separa las pinturas de ambos lados: en el Anverso el color verde se ha conservado, mientras que en el Reverso este color se ha desteñido, convirtiéndose en pardo tenue. Hoy sabemos que el Reverso relata la vida del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, un guerrero y rey importante en la mixteca, mientras que el Anverso contiene las dinastías de algunos señoríos que formaban parte del mosaico de señoríos o pequeños estados mixtecos en la época postclásica, es decir, durante los cinco siglos antes de la conquista española. (Códice Zouche-Nuttall, 1992: pp.11-13).

Los **genealógicos** estos contienen tanto información histórica como genealógica, ya que los exclusivamente genealógicos son de la época colonial y fueron producidos para defender los derechos hereditarios que les dejaron los conquistadores a los conquistados.

Los **cartográficos, lienzos, mapas y planos** tenían la función únicamente de ubicación, además incluyen información histórica y genealógica.

Los **económicos, catastros, censos, registros, financieros, planos de propiedades, tributos**. En los planos de propiedades aparecen los nombres y personas a quienes pertenecían. En cuanto a las listas de impuestos y tributos existen tanto de antes de la conquista (*Matrícula de Tributos* y la II parte del

Mendoza) como los posteriores a la conquista (*Chavero, Kingsborough, Mariano Jiménez*).

Los **etnográficos** ilustran costumbres indígenas, su modo de vida, indumentaria, leyes etcétera. Estos surgen de cierta forma, por el interés de los españoles por conocer detalles de la vida indígena y, como ejemplo de ellos por citar algunos están: el *Ixtlilxóchitl, Magliabecchiano, Mendoza y Rios*.

También están los **Misceláneos**, de **litigios**, de **historia natural** y por último los que se refieren a **catecismos de indígenas**.

Respecto a los materiales utilizados por el hombre mesoamericano para elaborar y plasmar sus manuscritos pictóricos "se encuentra el papel amate, elaborado de la corteza de la higuera (*ficus*). Llamado *amatl* en náhuatl y *Kopo'* en maya; se sigue manufacturando y usando en bellas manifestaciones del arte popular mexicano."(Vander Meer, 1997: P.70). Así como también en diversas manifestaciones de la producción artístico-visual como es el caso de la impresión de grabados en este material.

Dentro de este "nuevo" universo inconmensurable de la información en el que día a día nos encontramos inmersos en un mar de datos, que pretenden dejar una huella del paso del ser humano en la historia, podemos decir que no es tan "nueva" esta ilusión ya que como lo hemos visto en esta investigación, siempre ha existido la necesidad de dejar plasmados los conocimientos, costumbres, tradiciones y creencias por las diversas civilizaciones que se desarrollaron en el mundo a través del tiempo, esto con el propósito de dejar un legado generación tras generación. Y las culturas mesoamericanas no fueron la excepción a esta regla, en las abundantes expresiones utilizaron como soporte para la escritura lienzos, piel de venado, papel de maguey y sobre todo, papel amate sobre el que aplicaban la técnica del temple sobre estucos secos.

Según algunas investigaciones realizadas, la producción del papel amate se remonta a la existencia de machacadores de piedra desde el 500 al 600 d.C. Estas piedras han sido y son la principal herramienta con la que el artesano producía las hojas del amate. Desde antes de la conquista el papel amate se utilizaba para diversas manifestaciones y era muypreciado; una gran cantidad estaba destinada a la realización de rituales durante fiestas religiosas, para las cuales se fabricaban atavíos para sacerdotes, danzantes y para los que iban a ser sacrificados; también se usó para diversas ofrendas. Así mismo, el amate fue utilizado para la elaboración de numerosos códices.

En los primeros años de la colonia, los españoles intentaron interrumpir la fabricación del papel amate, pues tenía una estrecha relación con los rituales religiosos prehispánicos, sustituyéndolo por el papel europeo, pero a pesar de esto, la producción del papel amate para fines rituales perduró a través de los siglos. Actualmente se sigue elaborando en la locación de San Pablito, municipio de Pahuatlán, en la Sierra Norte de Puebla.

Gracias a diversas investigaciones se sabe que las fibras vegetales utilizadas en la elaboración del amate provienen de las cortezas internas, o el llamado *líber*, de diferentes géneros y especies de árboles. También la selección de la materia prima dependía de los recursos naturales de las diferentes regiones donde se producía el papel amate. "Retomando las fuentes del siglo XVI, vemos que Francisco Hernández protomédico del rey Felipe II, fue el único que dejó alguna información acerca de la fabricación del papel amate." (Vander Meeren, 1997: p.70). Según Francisco Hernández, los productores de papel cortaban únicamente las ramas gruesas de los árboles. En seguida se dejaban reblandecer las ramas en los ríos o arroyos cercanos durante la noche. Al día siguiente, se arrancaba la corteza de la rama y se separaba de la corteza externa de la interna, para guardar solo esta. Una vez limpia la corteza, se extendían segmentos de fibras sobre una superficie plana y se golpeaban las fibras con machacadores de piedra hasta obtener una hoja. Como se puede observar la producción del papel amate es todo un proceso artesanal que, afortunadamente, aún se sigue practicando para la propagación de diferentes manifestaciones artísticas.

Para despejar la duda en cuanto a la manufactura de los códices, tomaremos como ejemplo el *Códice Azoyú* que se encuentra en la sala de Testimonios Pictográficos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de México. Este consta de tres secciones: "la primera que corresponde al anverso, tiene 38 folios con cronología indicada; la segunda sección está compuesta por seis folios que se localizan en el reverso del extremo izquierdo del documento. Por último, la tercer sección consta de cinco folios localizados en el extremo derecho del códice....En cuanto a la técnica de fabricación, puede decirse que los 38 folios de la primera sección se caracterizan por estar fabricados con papel amate, tener una capa de yeso muy fina en la zona de las escenas, y carencia de ella en las franjas donde se registran los glifos calendáricos. Los recuadros y las figuras de las escenas se trazaron con líneas negras decorándose después las figuras con colores.

La segunda sección, que está pintada en el reverso de los folios de 1 a 6 de la primera sección, se caracteriza por tener todas las láminas cubiertas por una

lechada de yeso, ya que no representan glifos calendarios; las figuras están trazadas igual que en la primera sección.

Los cinco folios de la tercera sección, que están pegados en el reverso de los folios 34 a 38 de la primera sección, son también de papel amate y no presentan la lechada de yeso. En esta sección no se usa el azul maya ni el zacatlascale, pero aparece un color rojo naranja preparado con minio y un color verde oliva en donde se usó una mezcla de colores. Las capas de pintura, en este caso, son gruesas y pastosas.

Otra diferencia que se encuentra en la tercera sección es que no se usó base de preparación y los colores se aplicaron siguiendo un trazo inicial, delineando al final todas las figuras, como se ha encontrado en gran número de pinturas de la Colonia." (Códice Azuyú, 1991: pp.134-135).

Esto nos puede proporcionar una imagen visual de lo que es un códice y, al mismo tiempo de un prelibro u "otro libro", para el tema que se está desarrollando así como sus múltiples posibilidades para ser retomados en cuanto a forma, secuencia espacio-temporal, ritmo y estructura, que solo son algunos aspectos que se utilizan en la producción de libros alternativos. De esta forma también es indispensable revisar brevemente como se leían estos códices.

"La lectura de los códices precolombinos y coloniales es casi como arte y ciencia. Ha progresado mucho en los últimos años. En la región maya el avance ha sido un verdadero desciframiento de un sistema de escritura silabológico que quizá llegará a explicar mucho del sistema olmeca antecedente. En el resto de Mesoamérica la escritura era principalmente logopictográfica, y el elemento fonético, aunque importante, es mucho más limitado. Resulta que en el sur como en el centro de Mesoamérica la "lectura" de los textos depende de interpretaciones tanto lingüísticas como artísticas, pero en el centro lo artístico tiene aún más importancia." (Códice Azoyú, 1991: p.12)

Algo que nos acerca más este tipo de "libros" y nos sorprende es que la escritura no se desarrolla, ni sobre líneas rectas ni sobre columnas verticales y horizontales. Es un sistema de escritura que usa colores, que son sonidos y es algo totalmente diferente a lo desarrollado por la tradición europea, y a diferencia de esta que se debe leer de izquierda a derecha, la escritura de los libros prehispánicos se hace por lo general, de derecha a izquierda. También la colocación de los glifos en todas las direcciones requiere una forma especial de lectura, además de que el orden y sentido de los glifos indican inicio, secuencia y fin de relatos. Digamos una

secuencia espacio-temporal, que en los libros alternativos se toma como una constante indispensable para su elaboración.

Antiguamente para leer estos documentos se colocaban completamente extendidos horizontalmente, protegidos por unos tejidos gruesos (esteras o petates) en el suelo. El tlacuilo o lector, más bien llamado *tlamatini*, -el que sabe algo-, es decir el sabio náhuatl, el cual también es identificado como el que posee el *amoxtli* (libro) y las tintas negra y roja, y los oyentes se situaban alrededor del manuscrito. Era así como podían verlo en su totalidad y moverse en torno de él. El lector de esta forma podía relacionar sus lecturas iniciales, finales e intermedias según las necesidades de la información.

Con esta información podemos entender porque tienen tanto interés estos documentos para los que producimos **libros alternativo** y debería de ser también para los que realizan, ambientaciones, instalaciones y performances - digamos eventos donde interactúan diversas disciplinas artísticas y ahora hasta las científico-tecnológicas-.

Como ya lo hemos abordado, los códices no solo manejaban un solo tema, sino que había variedad en ellos. Los diferentes asuntos se distribuyen en cada página, enmarcados en su mayoría por líneas rojas, de modo que escenas completas, dioses y signos de los días, quedan individualizados para efectuar su registro. Según algunos investigadores dicen que: "existe un patrón general para iniciar la lectura de cada una de las largas tiras que se usaban horizontalmente: en el Borgia, el Féjervary Mayer, y el Laud, se comienza la lectura de derecha a izquierda, mientras que en Vaticano B y el Cospi, se realiza de izquierda a derecha."(Ojeda Diaz, 1997: p.55) Pero también existen variantes en la lectura, la más usada es el zigzag, de abajo hacia arriba; además de que en ocasiones las imágenes de los dioses se convierten en guías para indicar la secuencia de la lectura. Ritmo y movimiento otra característica de los **otros libros**.

Es necesario señalar la importancia que tenía la oralidad en cantos o recitaciones de los glifos y pinturas de un libro de los nahuas, mixtecos u otros, ya que requerían de una explicación posterior; esto es. Porque no era sencillo describir todo tipo de matices y modalidades que rodeaban al hecho narrado. Dicha oralidad puede describirse como una forma de tradición de padre a hijo, sucediéndose por generaciones; los sabios (*tlamatinimes*) fueron quienes implantaron el sistema en centros de educación (*calmécac*) o templos. Se pretendía que los estudiantes memorizaran lo que estaba escrito en los códices. "Como lo expresa bellamente un cuicapicqui o poeta náhuatl:

**Yo canto las pinturas del libro,
lo voy desplegando,
soy cual florido papagayo,
hago hablar los códices,
en el interior de la casa de las
pinturas "** (León- Portilla, 1996:68)

Valiéndose de este sistema oral de cantos y poemas, así como de sus libros de pinturas, los nahuas conservaron a través de los siglos una rica herencia cultural. El conocimiento incluye su religión, historia, calendario, astronomía, leyendas y narraciones. Sobre este mismo aspecto se conoce que "los mayas leían en sentido estricto las secuencias logo silábicas de sus libros. Los nahuas y mixtecos, seguían el camino de las secuencias de las pinturas y glifos incluidos también en sus códices."(Escalona, 1989: p.38).

Actualmente se ha perdido la lectura directa de los códices, por esta razón el investigador Joaquín Galarza ha desarrollado un método para hacerlo, después de veinte años de arduo trabajo. Se ha encontrado también que la riqueza plástica y narrativa de los códices fue quedando sepultada bajo una capa de malinterpretaciones, que solo han servido para deformar el rico pasado prehispánico. Galarza se ha valido de un *nahuatlato* (un hablante nativo del idioma náhuatl), quien transcribía con los signos aztecas la lengua náhuatl.

La tradición de la escritura azteca tuvo mucho auge en los escritos, un ejemplo de ello es el código *Mendocino*. Las líneas gruesas para los contornos y colores, siguen siendo tradicionales en esta obra. La escritura que presenta el código es una escritura que no se desarrolla, sobre columnas verticales ni horizontales. Los marcos usados en las páginas cumplen dos funciones: uno es el límite plástico del relato allí contenido y el segundo, lleva la cuenta de los años narrados en la página. A este marco se le ha llamado Marco Cronológico. Cada uno de los cuadretes que lo forman describe un año y el conjunto cuenta el número de años transcurridos en el relato de la página.

La orientación de los glifos son los que marcan el camino de la lectura, sin posibilidad de equivocación. La forma como los tlacuilos organizaban el espacio y que era, alrededor de un hecho central. También los puntos cardinales eran de una concepción totalmente náhuatl, es decir, no corresponden a lo que conocemos y usamos actualmente; ya que para ellos el punto más importante era por donde aparece el sol, el oriente, por lo mismo, está situado en la parte superior, el poniente queda en la parte inferior, el sur, hacia la mano derecha y el norte a la izquierda.

Otro aspecto es lo relacionado con el dibujo, ya que los tlacuilos no representaban la figura humana con rasgos individuales - como en el sentido europeo -, porque lo que ellos plasmaban era al hombre genérico. Algunos hombres los vestían con un manto blanco, que significaba nobleza y en los personajes importantes tiene una franja en el borde. El lugar donde los sentaban significaba el grado militar que tenía; así como su nombre propio flota al mismo nivel o más abajo del personaje. Los nombres propios y los lugares se pueden leer por medio de la asociación de iniciales o sílabas que en su conjunto forman palabras y enunciados metafóricos.

Una de la representaciones más comunes y conocidas del habla es el glifo de una voluta, que si aparece de color turquesa significa el hablar precioso el náhuatl, si esta relleno de puntos es porque se trata de un extranjero que no sabe hablar bien el náhuatl, si está de color rojo es porque está enojada la persona que habla.

Como podemos darnos cuenta, los códices son "pinturas que son al mismo tiempo escritura, textos escritos con imágenes" (León-Portilla, 1996: p.19), ya que absolutamente todo quiere decir algo y además todo está narrado a la manera prehispánica. Es necesario mencionar que lo que se ha descrito es solo uno de los procedimientos que existen para leer un códice directamente, y que aún se sigue investigando sobre sus contenidos. Por otra parte los aspectos mencionados, nos llevan a relacionar íntimamente los **libros alternativos** - que se realizan actualmente-, en cuanto a los conceptos utilizados, de forma, espacio, tiempo y ritmo, independientemente de que estos sean elaborados con procedimientos, formatos y materiales diferentes a los códices aquí descritos.

1.2.3. De los tipos móviles al siglo XX

1.2.3.1. Europa

Existe datos suficientes para suponer que los tipos móviles de madera se utilizaron en china desde el 960 hasta el 1279 posteriormente en el 1045 fueron fabricados por Pi Sheng caracteres de arcilla. Cada signo gráfico se tallaba en un tipo (uno a uno), y una vez juntos se imprimían las páginas. También existen antecedentes de que en Corea en el 1403 al 1450 se fundieron caracteres. Por lo tanto es seguro que en Europa estos procedimientos de impresión se conocieran, a través del comercio y los viajes de diplomáticos y religiosos. Y también es cierto sin ninguna duda que esta forma de impresión revolucionó la práctica tradicional de la manufactura del libro. En relación con estos hechos es difícil detallar la fecha

real del nacimiento de la imprenta con tipos móviles en Europa, sin embargo todo parece indicar que se le puede ubicar del 1445 a 1450 por diversos impresores, y se le atribuye el invento a Johann Gutenberg, pero se sabe que fue hasta el año 1452 cuando se empieza a componer una de las obras más maravillosas de la historia del libro - y aquí hablamos tanto como objeto, como de obra de arte-, *La Biblia de 42 líneas* (llamada así por tener 42 líneas por columna), también conocida como *Biblia Mazarina* que consta de 1482 páginas. Los ejemplares se ponen a la venta en 1456, fecha en que se termina de imprimir por eso es que algunos historiadores marcan esa fecha como el nacimiento de la imprenta.

De acuerdo al tema que se desarrolla, a nosotros lo que nos interesa en este caso es la producción de este material como objeto y sus características, aunque bien sabemos todas las consecuencias económicas, políticas y sociales que motivó y provocó este invento; y que tampoco se puede separar (como tampoco el arte) de la evolución de la sociedad, por la misma relación dialéctica que lo une con su componente: el ser humano. -en todo caso estos aspectos pueden ser motivo para otro tipo de investigación teórica-. Esta obra marca el inicio de una serie de cánones que perduraron por siglos y que son:

- 1) “la primera obra impresa que indica el año de publicación y el lugar de impresión (lo que ahora se conoce como *pie de imprenta*).
- 2) la primera que lleva marca de impresor (posteriormente muchos impresores adoptarían un escudete, símbolo, etcétera, para distinguir sus obras de los demás impresores).
- 3) la primera que lleva colofón (a imagen y semejanza de las tablillas, los rollos y los códices, empleado actualmente en menor medida).
- 4) la primera ilustrada (se emplearon iniciales grabadas, en lugar de dejar un espacio en blanco como se hacía en los códices y en los primeros incunables, pero que no se volvería a hacerse hasta una veintena de años más tarde).
- 5) la primera impresa a más de un color, puesto que las iniciales iban en negro, rojo y azul en tiradas distintas (aparte algunos intentos esporádicos, el color no volvería a imprimirse hasta el siglo XVIII).
- 6) en consecuencia, es la primera que pasó directamente del impresor al encuadernador, pues anteriormente, y también después, las obras

ilustradas pasaban de la imprenta a los iluminadores, y de estos a los encuadernadores.

- 7) finalmente, es la primera obra impresa que contiene una errata (que sería corregida en la reedición de 1459: en el colofón dice *Spalmor(um)*. en lugar de *Psalmor(um)* . (La fe de erratas para enmendar los errores cometidos en una obra no aparecería hasta 1478, en las *Sátiras* de Juvenal, impresas por Gabriel Pierre; ocupaba dos páginas; en 1578, la *Summa* de Santo Tomás, mandada imprimir por F. Gaccia, llevaba una fe de erratas de 111 páginas).(Martínez Sousa, 1999: p.83-84)

Otra de las características en las ediciones de Gutenberg, -y quizá la más importante-, fue la homogeneidad en los espacios entre letras y el interlineado.

En síntesis, de lo anterior se desprende que con la imprenta de tipos móviles se empezó la reproducción y la copia exacta de las paginas, se incluyó la impresión del color directamente - aunque después volvería a adoptarse otro sistema - de que en el papel se incluía un sello a modo de monograma y que en el colofón quedaba asentado el tipo de impresión, la fecha y el lugar. Con la difusión de la imprenta se logró imprimir la iluminación a partir de un grabado en madera, como lo muestran los trabajos de Durero y / o Hollbein, de modo que ya no era necesario dibujarlas sobre el papel directamente. También los motivos de la ilustración se acercaron más al contenido del libro, en una clara tendencia por el dibujo en blanco y negro antes de la aparición del aguafuerte. En Italia, el tipo gótico fue desplazado poco a poco por el romano que representaba una fuerte inclinación por lo clásico en las formas de las columnas y los antiguos momentos, en contornos más redondos y sin aristas, por lo tanto más fácil de grabar y de leer. En Venecia, Erhardt Ratddolf (de origen alemán) estableció una imprenta donde experimentó la impresión de las ilustraciones policromas (básicamente en iniciales), por medio de una plancha distinta para cada color. De las impresiones más famosas de Ratddolf fueron las ediciones de Dante y Boccaccio.

Se dice que de forma algo restrictiva y por lo regular no siempre exacta se ha dado el nombre de *incunable* (del latín *incunabula*, en la cuna, por alusión al estado inicial de la imprenta) o *paleotipo* (del griego *palaiós*, antiguo, y tipos modelo), porque proceden del origen de la imprenta hasta el 1500. Aunque podemos decir, que quien le dio este nombre (el Jesuita francés Philippe Labbé en su *Nova Bibliotheca librorum manuscriptorum* en 1653) no lo hizo precisamente para los libros, sino para la imprenta que estaba en la cuna. Pero como así se aplicó desde el siglo XVIII así continuará por siempre. Y digamos además, que el

término no está bien aplicado porque si se revisa el material publicado por Aldo Manuzio podremos ver que con él la imprenta no estaba en la cuna sino en la cima, ya explicaremos porque, primero veremos cuáles son las características de los *incunables*:

- "1) Carecen de portada. Sin embargo, en una bula papal impresa por Peter Schöffer en 1463 se hace uso por primera vez de la portada. Es hasta 1550 cuando se utiliza la portada con todos los requisitos actuales: título, autor, editor, impresor, lugar y fecha, en la obra titulada *Textulus summularum Petri Hispani*, impresa en Leipzig.
- 2) Falta de letras capitales, ya que se dejaban huecos en blanco para que fuesen dibujadas por los miniaturistas e iluministas, sin embargo existen algunas publicaciones de Peter Schöffer, que se imprimen en tres colores.
- 3) Falta de divisiones del texto, que en general aparecía sin solución de continuidad (es decir no se utilizaba la división en capítulos).
- 4) No llevan pie de imprenta (con una nueva excepción a cargo de Peter Schöffer en su *Salterio* de 1457).
- 5) Están foliados pero no paginados (es decir, numerando solo las hojas, no las páginas)... en 1490 se introduce el *folio explicativo* (es decir, el número de la página más una leyenda)....
- 6) Están impresos en gran formato.
- 7) Falta de signos de puntuación.
- 8) Empleo exagerado de abreviaturas, a la manera de los códices.
- 9) Imperfección de los caracteres en algunos casos.
- 10) Márgenes muy generosos.
- 11) Papel grueso y defectuoso....

Los incunables se suelen dividir en xilográficos o tabelarios, los libros bloque, y tipográficos, compuestos con letras sueltas Las características de contenido,

ilustración, presentación, impresión, etcétera, son muy disímiles."(Martínez de Sousa, 1999: p.88-89)

Cabe hacer mención de que realmente entre los primeros incunables y los últimos códices existen pocas diferencias, además de que les copiaron bastantes detalles como son; el formato cuadrado, las iniciales, y el colofón entre otros aspectos. También es importante hacer referencia a los *exlibris* que aparece en la segunda mitad del siglo XV, atribuido a Hans Igler. Esta referencia la hacemos porque algunos autores de los *libros alternativos* utilizan el *ex libris* para identificar su autoría o propiedad.

En cuanto a la ilustración de los incunables se tiene registrado que cuando menos una tercera parte de ellos estaba ilustrado, modelo tomado del códice para las iniciales, y de los tabelarios el uso de la xilografía. Es importante mencionar que en muchas ocasiones los mismos grabados fueron utilizados para obras distintas. Entre los incunables con ilustraciones extraordinarias esta por ejemplo el Apocalipsis realizadas por Alberto Durero. Impreso en Nuremberg en 1498, el cual es considerado como una de las mejores obras ilustrada en la historia del libro. "En 1499, Aldo Manuzio publica el que se considera el más famoso y bello libro de grabados de madera publicado jamás, el Hypnerotomachia Poliphili (Sueño de Polifolo) de Francesco Colonna, con una letra redonda creada por Jenson, muy notable y, unos ciento setenta grabados."(Martínez de Sousa, 1999: p.93). En España se tienen antecedentes de obras publicadas con xilografías hasta 1493 y, es *Lo càrcer de amor* de Diego de San Pedro, impresa por Johann Rosenbach en Barcelona.

Venecia y otras ciudades comerciales establecieron una relación activa con el oriente, que llevó a encuadernadores islámicos a enseñar nuevas técnicas y temas decorativos, entre las que destaca la miniatura caligráfica persa. La encuadernación persa, mostraba una tapa posterior prolongada, de modo que formaba una solapa que se doblaba sobre la mitad de la tapa anterior. El principio ornamental está basado en las alfombras persas, con ornamentos simétricos en ángulos, tapizados de pequeñas hojas y flores estilizadas, arabescos o entrelazados. Las tapas eran de cuero estampado en dorado, que originalmente ya se habían realizado por los coptos en Egipto mucho antes de que los árabes las difundieran por Europa. "La encuadernación llamada mudéjar o hispano árabe, presentaba el adornado de las tapas hecho con la técnica del gofrado, es decir por medio de hierros en frío, sin dorar. Las figuras geométricas entrelazadas estaban repletas de densos dibujos en forma de cuerdas en lazos y nudos." (Dahl, 1982: p.121)

Durante este paso a lo que será después la "industria del libro", la mayor parte de las impresiones se hacían en dos formatos: el folio y el cuarto y, como era de esperarse, surge el cambio hacia formatos de menores dimensiones, lo que también implicó modificaciones para la imprenta, así es como Aldo Manuzio (impresor veneciano), empieza a imprimir en formato de un octavo (digamos lo que se conoce como libro de bolsillo), empleando caracteres de la letra cursiva, derivada de la romana y que convenían a un formato pequeño. Las iniciales se caracterizaron por lo huecos blancos sin fondo negro. Este formato de un octavo dio como resultado, que la encuadernación fuera más ligera, por lo que las tablillas de madera se sustituyeran por cartón.

Se dice que con la reforma deviene la "democratización" del libro, que durante todo el renacimiento no fue más que un objeto de culto y de acceso solo para algunos personajes -quizá unos más letrados que otros-, de las clases sociales con mayores recursos monetarios para hacerse de una amplia biblioteca. Como el caso de Fernando Colón -hijo de Cristóbal Colón mejor conocido como el descubridor de América-, bibliófilo empedernido, que en su casa de Sevilla tenía una de las bibliotecas más importantes de la época con cerca de 15000 volúmenes y entre ellos una sexta parte de la producción editorial de Aldo Manuzio. (Satué, 1998: p.39)

Con la creciente demanda poco a poco se perderá la exquisitez de la ornamentación como también las miniaturas. La influencia de la iglesia hizo posible -algún mérito había de tener- el desarrollo editorial durante la edad media y el renacimiento, además del contacto estrecho con la nobleza que podía financiar las buenas ediciones, como en el caso de Pico della Mirandola, notable filósofo neoplatónico que decidió arriesgar dinero para iniciar la extraordinaria empresa de Manuzio. Se puede decir que a excepción de algunos relatos caballerescos y la edición de poemas juglarescos, el libro no fue de acceso popular en la edad media. Otro personaje importante en la historia del libro es Lutero ya que su "interés" por la vida espiritual del hombre, generó una producción editorial "masiva", que desató una "cacería de brujas de la edición", contra la literatura papista, provocando la destrucción de muchas obras de arte editoriales.

La imprenta siguió su desarrollo de una forma floreciente en Francia cuando se substituyó definitivamente el tipo gótico por el romano. En este proceso de transformación surgieron algunos personajes que contribuyeron a la evolución de los tipos hacia formas más simplificadas, como Claude Garamond, quien diseñó una tipografía bastante proporcionada. Es importante señalar que en esta época el editor funcionaba también como encuadernador, En los talleres de impresión se reunían los fundidores de tipos, los ilustradores y encuadernadores.

En este proceso histórico del libro, por lo que concierne al estilo barroco, este se caracterizó por sus efectos exagerados, sobresalieron los grandes formatos de folio y caracteres de grandes dimensiones. El grabado de sus cubiertas mostraba paisajes con una mezcla de personajes y animales exóticos. Pedro Pablo Rubens, diseñó portadas durante el año que trabajó con la familia Galle, en la imprenta de Baltasar Moretus de la casa Plantino y, en sus grabados se pueden apreciar diversas figuras alegóricas.

En cuanto a la encuadernación durante este tiempo, se observa el interés por cuidar la apariencia, externa lo que refleja que se encuentren portadas, y en sí libros como objeto, clasificados como obras de arte. En el siglo XVIII, se perdió el uso del dorado excesivo de la influencia oriental. También contradictoriamente al barroco, en algunos países como Inglaterra y Holanda se mostraba el paso hacia la simplificación de la decoración en las portadas.

En Francia en el siglo XVIII, se desarrolla el estilo *rococó* que fue característico de la época prerrevolucionaria. Representaba el deleite y gusto por fiesta de las clases sociales dominantes. Los libros se decoraron con cupidos voladores que sostenían guirnalda de rosa y *viñetas* -termino dado por la representación de la vida- como uno de los elementos más representativos de este tipo de dibujo. Todos estos ornamentos manifestaban el gusto refinado de la época, pero que al igual que el renacimiento, no existía mucha relación entre la ilustración y el texto. El dibujo predominaba sobre el contenido y al igual que en el barroco, se editaron libros con ilustraciones o grabados exclusivamente -lo cual indica que no estaban alejados de la producción del libro objeto o de artista, sin embargo en este caso es más parecido a la carpeta o "plaqué", que posteriormente adquiere bastante auge para la venta de obra gráfica-, En conclusión el rococó mucha forma y poco fondo, lógicamente como un reflejo de la mentalidad de la época.

En el siglo XIX, la encuadernación es una mezcla de estilos. Con la caída del imperio napoleónico, el romanticismo retoma los ornamentos y características del gótico medieval -a la mitad del siglo aparece el neo-rococó-.

Algo que realmente vendrá a revolucionar los sistemas de impresión como una necesidad, -en la segunda mitad del siglo XIX- son las publicaciones periódicas, que son consideradas como la manifestación impresa más contundente de la "masificación" de la literatura, en la impresión de semanarios populares, revistas, etcétera, a través del establecimiento de la rotativa con su prensa cilíndrica, y el empleo de papel continuo.

La evolución de la técnica de impresión no garantizó la mejor calidad de la producción de libros, lo que causó una fuerte reacción por parte del grupo de los prerrafaelistas, encabezados por William Morris (Inglaterra), quien pretendía regresar a los métodos antiguos de producción. En 1891 fundó su propia imprenta, la *Kelmscott Press*, en la que produjo 50 libros con tirajes muy cortos y que al igual de lo que sucedió con los libros antiguos, se volvieron objetos coleccionables. La intención de Morris era la adoptar los viejos modelos, por lo que él mismo diseñó sus propios caracteres, como el *Golden Type*, de influencia romana y romántica (por sus rasgos góticos) que predominaron en los incunables. Las iniciales de los textos se inspiraron en el arte veneciano del periodo de Ratdolt y Aldus, en el uso de orlas con hojas de vid talladas en madera, El trabajo de encuadernación de W. Morris, fue realizado por especialistas que mostraban también una fuerte influencia del renacimiento. Esta reacción contra la técnica se extendió a otros países como Francia, Bélgica y Alemania. El arquitecto belga Henry van de Velde, inició el movimiento Jugendstil (art nouveau en Francia y modernismo en España, paralelamente al de los prerrafaelistas), que se erigió como respuesta al debilitamiento que sufrieron las artes decorativas frente al clasicismo. Este estilo tuvo mucha influencia en la presentación del libro alemán; su tipografía destacaba las formas geométricas y alargadas anulando la legibilidad. También se le dedicó un especial interés a los dibujos que ilustraban las portadas y los interiores, entre los que destacaban los temas marinos - sus favoritos-, ya que las orlas y los animales con tentáculos eran muy propios de las líneas curvas del "arte nuevo". El exceso decorativo de este movimiento provocó que desapareciera muy pronto dentro del campo del libro.

1.2.3.2. México

Por lo que respecta a la edición del libro en México desde su instalación no variará en cuanto a la forma de producirlos, ilustrarlos y encuadernarlos, si tomamos en cuenta que esta seguirá los cánones europeos por obvias razones (maquinaria, tipos, materia prima y técnicas de encuadernación y hasta impresores son importados del viejo continente, tal y como lo dice el protocolo firmado por Cromberger y Juan Pablos, donde el primero se obliga a enviar papel, tinta, letras, la maquinaria y todo lo necesario para la impresión. (Pompa y Pompa, 1988: p.59-71) Sin embargo cabe hacer notar que el principal promotor del uso de la imprenta en México, fue Fray Juan de Zumárraga durante el primer virreinato, cuando en 1534, regresó de España tras realizar las gestiones necesarias que permitieran a la iglesia consolidar la "conquista religiosa." Esta fecha más bien se refiere al periodo hipotético en el que se cree que entró la imprenta a América, como la

necesidad primordial de la iglesia para contar con textos impresos de sus libros y obras para instrucción de los indios. Vasco de Quiroga -entre otros- requirió la Doctrina, en lengua de los indios de Michoacán, textos que originalmente se imprimían en Sevilla.

Aunque se cree que existía maquinaria primitiva para editar, ya que se han encontrado algunos textos publicados entre 1535-1537 en un taller de Esteban Martín, específicamente la *Escala Espiritual* compuesta por San Juan Clímaco y la *Doctrina* de Toribio de Motolinia así como el *Catecismo Mejicano* de Juan de Ribas. Es realmente el 12 de junio de 1539 la fecha en que se firma el protocolo en la ciudad de Sevilla, en la cual se establecía que Juan Cronberger (impresor alemán), y Juan Pablos (cajista italiano), instalaran la primera imprenta formal con los tipos móviles en la ciudad de México, específicamente en la *Casa de las Campanas*. Sobre este aspecto de la formalización y otros relacionados con las publicaciones que se consideran importantes en la historia del libro en México es abordado ampliamente por Antonio Pompa y Pompa en su libro *450 años de la imprenta tipográfica en México* (1988). Que sin duda son motivo de análisis para otro tipo de investigaciones, (que además ya existen bastantes sobre la catalogación de estos textos que nos remiten a la utilización del grabado -xilográfico y calcográfico-, igual al sistema europeo que se ha descrito), no para esta, ya que al ser similares a los europeos las características son las mismas para componerlos, ilustrarlos editarlos y encuadernarlos. El auge verdadero de la imprenta en México, es cuando se crearon los talleres de encuadernación y la fábrica de sellos en el año de 1795 y que pasó a manos de la república hasta el siglo XIX. La cantidad de ediciones es un aspecto que nos muestra el auge de este medio, ya que tan solo en el siglo XVIII se contabilizan 7400 impresos.

Un aspecto importante quizá sea la imprenta portátil, que fue de uso común entre el ejército independentista, por ejemplo la de José María Morelos y Pavón en la que se editó *La Constitución de Apatzingán*. Este tipo de imprenta portátil, es un instrumento que a la fecha se sigue utilizando en México (en el Distrito Federal, en la Plaza de Santo Domingo) para ediciones económicas de tarjetas de felicitación, estampas, volantes etcétera, y también es utilizada para ediciones alternativas (esporádicas) de pequeño formato.

Seguro es que en la segunda década del siglo XX en México, no era el momento para preocuparse por la estética o la buena producción de lo editado, ya que a causa de la Revolución, la industria editorial entre 1910 y 1920, se encontraba hundida en una severa crisis, por lo que es bastante difícil hablar de que existía una industria editorial floreciente, ya que cuando alguien pensaba en editar un libro bien hecho, pensaba en mandarlo a París y, lo hacía a través de la librería de

la viuda de Ch. Bouret quien mandaba los originales a Francia para su reproducción, siendo esta la forma como se editaron la mayoría de los libros de literatura de principio de este siglo.

La labor editorial propiamente mexicana se puede ubicar a partir de este siglo en los años veinte, a partir de que algunos artistas mexicanos, pintores y grabadores como Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León y Miguel Prieto, tomaron la iniciativa de aplicar sus ideas plásticas en los impresos de la época, asumiendo la actitud de diseñadores. Estos artistas sólo se adjudicaban este oficio diciendo que habían "ornamentado", "proyectado" o "dirigido" la tipografía de un libro, ya que ellos consideraban la tipografía y el diseño del libro como un arte menor y lo tomaban como entretenimiento. De esta forma es que empieza el rescate del oficio editorial con apego a los moldes clásicos de la ilustración gráfica, tratando de dar al impreso el impulso de renovación que vivía el país y una de las personas más importantes y que contribuyeron a este rescate fue el grabador Francisco Díaz de León -de quien ya nos habíamos referido anteriormente cuando hablamos sobre el grabado en México y la Escuela de Artes del Libro-.

Algunos aspectos que motivaron esta recuperación editorial mexicana y que la motivaron a adquirir una personalidad, fue la preocupación por lograr una calidad en los impresos editados tomando en cuenta: la tipografía, la composición y la necesidad de reducir al mínimo los errores. También influyó el hecho de que los artistas jóvenes se volvieran a interesar por el grabado y especialmente por la xilografía la que se ligaba ampliamente a la ilustración y la ornamentación. De esta forma es que se comenzaron a realizar experimentos formales y gráficos dentro de las vanguardias artísticas europeas -nuevamente la influencia exterior se manifiesta-, el futurismo, constructivismo y la Bauhaus.

El punto de arranque fueron las ediciones propuestas por el entonces Secretario de Educación Pública José Vasconcelos, surgiendo así la revista *El Maestro*, que esta ilustrada pero las portadas, títulos y viñetas no encajan en un estilo determinado, más bien son un viaje por el *art nouveau*, inspiraciones mayas y otros elementos retomados de diferentes partes de la arqueología mexicana. Otra publicación que se le debe a Vasconcelos es libro *Lecturas Clásicas para Niños*, en la que se aprovecha al máximo el plano. Esta mantenía un gran formato con amplios márgenes y su ornamentación estuvo a cargo de Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma. Cada historia y capítulo comenzaban con una viñeta y una capitular -a la manera de los manuscritos medievales, códices e incunables europeos-, que adelantaba lo que se iba a leer a continuación. Al final también aparecen adornados con sellos redondos, animales o escudos.

La revista *Forma*, que financiaba la SEP (Secretaría de Educación Pública), fue la primera y más importante publicación mexicana de artes plásticas de estos años veinte y es en esta área plástica y editorial, donde Gabriel Fernández Ledesma incursiona plenamente en la formación y elaboración de grabados y fotografías en composiciones rítmicas y geométricas diseñando de cada página.

Por lo que se refiere a Francisco Díaz de León, este también se había dedicado a rescatar el libro, su primer gran trabajo es *Campanitas de Plata*, libro para niños impreso por la editorial "Cultura", seguido por su trabajo de diseño e ilustración del libro *Oaxaca* de Manuel Toussaint en el que se inició en la práctica del oficio tipográfico convirtiéndose en un experto sobre el tema, Según "José Luis Rodríguez, en 1928 Francisco Díaz de León entró a colaborar en el departamento editorial de la SEP...no sabemos cuáles fueron con precisión sus trabajos en la Secretaria, pero si en cambio que convirtió el taller de la Academia de San Carlos en un taller de las artes del libro, antecedente remoto de la Escuela de Artes del Libro que Díaz de León más tarde fundara en 1938". (Medina, 1995: p.19) El mismo Díaz de León y Fernández Ledesma posteriormente crearon un espacio público de exhibición artística llamado Sala de Arte, en donde crearon carteles y folletos de mano para su difusión; en los que incluían dinamismo en el diseño para lograr eficacia en la transmisión del mensaje, en los años siguientes estos dos artistas siguieron impulsando los trabajos de diseño, incluso colaboraron en la Dirección de Prensa y Publicidad durante el Sexenio del Presidente Lázaro Cárdenas, durante este tiempo aparecieron algunos libros de ellos como autores, ilustradores y diseñadores, editados por los sistemas de reproducción del momento.

Se puede decir que Fernández Ledesma fue una de las personas que más resistieron a los cambios posteriores a los años 40's en México, por lo que se dedicó al diseño de vestuario y escenarios de danza y a la pintura. Esta nueva actividad escenográfica lo fue apartando paulatinamente del diseño editorial, sin dejarlo totalmente, ya que escribió y diseño más libros, entre los que destaca *Viaje alrededor de mi cuarto* (1958).

Al contrario Díaz de León se apegó a la pulcritud formal de la tipografía y a los trabajos libres de erratas, y "ríos" (término que se utiliza cuando no se liga la tipografía y el interlineado adecuado, causando demasiada separación notoria en el párrafo) en la mancha tipográfica. La pulcritud en su trabajo era una característica de él que lo diferenciaba de todos; un ejemplo de esto es el libro *Ilustre Familia* (1952) de Salomón de la Selva considerado como su obra maestra. Sus mayores aciertos fueron los de indicar con precisión la ubicación de las cajas tipográficas e ilustraciones, los espacios etcétera. Fue solo en las publicaciones

periódicas no tan importantes donde se permitía mayores libertades y experimentos, como lo fue en la revista *Maestro Rural* donde conjuga la meticulosidad tipográfica con la fotografía y el montaje, y la influencia de las diferentes corrientes del diseño.

Al paso del tiempo Francisco Díaz de León llegó a la conclusión de que no sólo era necesario realizar buenos libros para el rescate editorial en México, sino también, enseñar las técnicas y los principios del arte, y siendo éste su propósito, en 1929 fundó un taller en la Escuela Nacional de Artes Plásticas llamado Artes del Libro; en donde se pretendía conjuntar el grabado y el arte editorial. Debido a la falta de apoyo e interés, propuso fundar un "Instituto Tipográfico" destinado a formar profesionales del diseño y fabricación de libros. Finalmente en 1937, logra junto con la SEP fundar la Escuela de Artes del Libro, en donde queda como director, Su plan era reunir en un programa talleres de artes de reproducción de originales (grabado y tipografía) y el de encuadernación. El fin del proyecto "era crear en ella a los profesionales que renovarían la industria editorial mexicana, inspirado en las experiencias que sucedían en Europa y EU" (Medina, 1995: p.25). No obstante, en 1943 Díaz de León reorganiza la escuela, con la finalidad de impartir cuatro carreras profesionales: grabador, director de ediciones, encuadernador y tipógrafo. En 1947, después de haber estado cerrada durante un año la escuela, se impartían solo tres carreras: encuadernación, director de ediciones y grabado. Díaz de León permaneció como director hasta el año 1956; finalmente se convirtió en Escuela Nacional de Artes Gráficas.

En los años 60's aparece en México la figura de diseñador gráfico -o más bien de dibujante publicitario que es el antecedente de las Licenciaturas de Diseño y Comunicación Gráfica en el País-, aunque ya existía la de "director de ediciones" quienes tenían bajo su control las decisiones artísticas y técnicas de una edición. También en este tiempo fueron muchas las personas que se ocuparon de aportar elementos importantes al diseño editorial, como es el caso de los impresores profesionales: Agustín Loera y Chávez director de la editorial "Cultura" o los "Porrúa", "Murguía" y la "Imprenta Mundial". También artistas como Diego Rivera y Carlos Mérida incursionaron en el Libro como una extensión de su labor plástica.

En este proceso histórico del libro en México hay que tomar en cuenta a dos españoles que llegaron a México: Josep Renau Berenger y Miguel Prieto. El primero instaló en su casa una especie de estudio gráfico del que salían diseños de revistas, portadas de libros, rótulos, etiquetas y carteles, esta era una pequeña empresa donde participaba toda la familia Renau. Al parecer este diseñador tenía el propósito de editar una serie de libros temáticos con iconografía de todo tipo,

pero su labor principal se ubica principalmente en el diseño de carteles sobre el cine mexicano.

En cambio Miguel Prieto fue un importante pintor español que por necesidad se ocupó del diseño de libros, folletos, revistas y suplementos literarios. Incluso fue el diseñador más importante de los años 40's y 50's en el caso de la prensa cultural. Su diseño se caracteriza por componer una página dinámica en donde jugaba con los blancos y negros de la mancha tipográfica donde las imágenes resaltaban notablemente. En la mayoría de sus diseños se observa el juego con órdenes rectangulares y otra de las características más importantes era la de distribuir los índices y créditos en cuadros, abriendo cada línea. Las capitulares siempre empiezan al centro, las fotos casi siempre aparecen sin marco, rebasadas, las columnas responden a la necesidad misma de cada página. Usa plecas muy finas, la alternancia de elementos pequeños y grandes es una característica de su diseño. El diseño contemporáneo mexicano le debe mucho a este artista español, que fue maestro de Vicente Rojo otro diseñador y artista visual que ha tenido una influencia enorme en los nuevos diseñadores, ha incursionado en todos los campos incluyendo el del libro tanto tradicional como alternativo.

Como podemos observar el panorama del libro en México es bastante similar al europeo y también al norteamericano en nuestro tiempo, pero a fin de cuentas este retoma a cada instante los elementos que lo vieron nacer y crecer a lo largo de su existencia

1.3. El Pasado en el presente del libro: entre el recuerdo y el encuentro.

1.3.1. El recuerdo.

Ahí están como testigo de lo que se dice, las ediciones de Aldo Manuzio quien hizo bastantes aportaciones a la historia del libro y que en nuestros días forman parte de "la naturaleza gráfica orgánica y convencional de este objeto cultural que en tantos años -por no hablar de siglos- tan poco ha cambiado. La letra cursiva, el formato de bolsillo, el libro de texto, el impulso definitivo de los tipos de fundición de estilo romano, la consideración de la doble página como una unidad formal, la tapa de piel sobre cartón, el lomo plano, la estampación de láminas de oro en caliente, las colecciones temáticas, los catálogos, los consejos editoriales y muchas otras cosas son obra suya."(Satué, 1998: p.29)

Después de esto, no hay duda de que los cambios en el libro son pocos a lo largo de estos cinco siglos y medio y, entre los más sobresalientes están: la invención en el siglo XIX de la tipografía *estrecha, chupada o condensada* ; otra invención anónima es la publicación de una fotografía en un libro, que consiste en una forma nueva de ilustrar los libros en blanco y negro, (posteriormente aparecerán a color) con esto se iniciará la substitución de la obra del grabado xilográfico, calcográfico y la litografía y, por último la letra de palo (que le llamaban grotescas) y que aparece en la edición de un texto en 1928 y, que fue diseñada por el alemán Jan Tschichold.

Por lo que se refiere al diseño gráfico o -a la arquitectura gráfica del libro,- aquí termina la simplificación y empieza la complicación, y esta se debe en gran medida a Gropius, quien sostenía que diseñar libros era como hacer arquitectura y en "efecto , la disciplina del módulo, la proporción, el equilibrio tonal y el ritmo, por citar sólo una parte de su prolija casuística, habían de complicar sin ninguna duda, y además de manera extraordinaria, la vida a los diseñadores artesanales que se encargaban de la construcción formal del libro." (Satué, 1998: P.30) Pero esta relación entre arquitectura y libro es bastante anterior a las propuestas de los diseñadores de la Bauhaus por ejemplo, *portadilla* (falsa portada o anteportada); *portada o frontispicio* (que por lo regular las portadas del siglo XVI al XVIII incluían portaladas arquitectónicas); *frontis* (que es la viñeta que son las viñetas que aparecen a la cabeza de la página al inicio de un texto); *friso* cuando la viñeta es una orla; *márgenes* (la superficie blanca que rodea el texto) y *bloques* o *columnas* . Al mismo tiempo la arquitectura guarda relaciones formales y estructurales con el libro, como el interior que se traduce en el espacio habitable y

el exterior, la cubierta cumple la función de fachada y esto se debe a las ideas racionalista del Movimiento moderno aplicadas desde Gropius incluyendo a Mies van der Rohe y Le Corbusier. Además de esta relación se puede decir que tanto la arquitectura como la tipografía están al servicio de la sociedad.

Sin embargo en nuestro tiempo cuando se diseña un libro se ignora a menudo el interior y viceversa. "En realidad, hace ya un montón de años que se han repartido los papeles, mientras la cubierta ha quedado como patrimonio del diseñador, el interior es competencia casi exclusiva del editor o impresor. La disfunción se manifiesta, generalmente, al comparar los criterios tipográficos y compositivos con que se construyen, por separado, cubierta y tripa (o interior, en el lenguaje profesional), inevitablemente divergentes, a menudo incoherentes y, de una manera indefectible, contradictorios." (Satué, 1998: p.34)

Ahora bien en cuanto a las características formales de la página, digamos en el espacio blanco o soporte de la impresión (el papel) las zonas que limitan la *mancha* impresa (la caja de texto y las ilustraciones) tienen unas proporciones muy especiales. Las de los manuscritos, incunables y clásicos en general, más escrupulosamente fieles a las reglas áureas (de la división medieval de Villard de Honnecourt a la Divina Proporción renacentista, y de ésta a las proporciones de Le Corbusier), suman una superficie equivalente, aproximadamente, a la mancha impresa, de modo que la forma blanca y la forma negra son matemáticamente iguales." (Satué, 1988: p.35).

Mucho se puede seguir argumentando sobre los elementos que continúan retomándose -desde hace 550 años o más si nos referimos a los códices-, algunas veces con leves modificaciones y otras tal y como fueron planteadas en la publicaciones aldinas. "Porque - decía Miquel i Planas editor de la revista *Bibliofilia* en 1902- considerando el aspecto material, el libro no ha pasado de lo que ya fue en tiempos de Gutenberg. Por lo que respecta a la ilustración, nada o bien poco ha podido el arte añadir a lo que aparece en los códices manuscritos y en los incunables de la imprenta y en cuanto a los tipos y a la impresión, se han podido mejorar los procedimientos, se han afinado los matices, se han combinado efectos y se han asegurado técnicas gráficas. Pero en el incunable está todo lo nuevo y tal vez el futuro." (Satué, 1998: p.40). Y realmente tenía razón, mediante un análisis cuidadoso en estas publicaciones están todos los conocimientos sobre el futuro del libro impreso, con todo y los adelantos tecnológicos que ofrece el ordenador, tan solo habrá que meditar quien ha podido superar hasta el momento en la ilustración del libro a color, al Beato Mayo de Liébana, ese monje del siglo VIII que desde Santander ideó una nueva forma de hacer visible el Apocalipsis de

San Juan, combinándola con las técnicas más perfectas de iluminación y la caligrafía de los manuscritos medievales.

1.3.2. El encuentro.

A finales de la edad media, en Europa ya se practicaba activamente la copia de libros de un original; esta reproducción manual significa de alguna forma el intento por seriar un libro para poder ampliar su difusión. Las copias se igualaban en su riqueza al original. Cabe afirmar que la reproducción total de un libro -digamos totalmente igual- no se logra hasta la fabricación de un sistema mecánico, es por esto, que las copias que se produjeron manualmente deben ser consideradas como otro original.

Los copistas existieron desde la antigüedad, sin embargo, no de todos los libros se hacían copias - porque definitivamente en este tipo de documentos no se puede hablar de reproducción-, pues siempre existieron obras destinadas a mantener un carácter exclusivo, de las cuales se elaboraban solo un ejemplar. Este ejemplo se localiza claramente en los libros rituales que se diseñaron en Europa con las "encuadernaciones de altar, además del trabajo del iluminador. También podemos citar en este mismo rubro a los códices mexicanos de los cuales sólo se realizaba un original. Otro ejemplo de obra única es la escritura *quipu* (que podremos situar como escritura objeto), de los incas en Perú, que se representaba por medio de nudos de distintas dimensiones y colores para designar cuentas de objetos y personas, en un sistema mnemónico (arte que procura aumentar las facultades de la memoria). Estos son algunos ejemplos que tienen la característica de obra única e irreproducible, en lo que se refiere a su valor de uso.

El concepto de libro modifica después de la edad media, cuando en el renacimiento, se hicieron pruebas más serias y constantes con la imprenta. En todo el arte, la incidencia de las relaciones sociales de producción, sin duda influye o determina la transformación de las formas artísticas.; así que el trabajo del calígrafo desaparece por alto costo y el surgimiento de novedosos sistemas de impresión y reproducción: la imprenta. En un principio este sistema aparece como el más rápido aunque aún artesanal, por lo que los impresos se cotizaban tan altos como un manuscrito _ de ahí el interés de los bibliófilos por este tipo de documentos que todavía conservan ese carácter artesanal como original múltiple, al mismo tiempo que como documentos de transición, hacia la futura e inminente industrialización de la imprenta.

El hombre en el siglo XX. Presentará los cambios más sorprendentes de la sociedad en este campo. El uso de la impresión en "offset", se acelera durante la segunda guerra mundial, principalmente en Alemania, que requería de un sistema de impresión eficiente para promover y difundir los comunicados del partido nazi. Las imprentas offset viajaban en los barcos como parte del equipo de guerra - no hay duda de que esto se presenta como una regla: quien maneja los medios de comunicación tiene el poder sobre los demás -véase internet actualmente-). El desarrollo de éste sistema asentó su predominio universalmente como el medio más rápido, que poco a poco, mejoraba la calidad de las ediciones de la impresión moderna.

Actualmente las técnicas y procedimientos de impresión en offset se han superado de una forma sorprendente. Se pueden obtener tirajes de miles de ejemplares sin que la calidad de la edición merme o sufra modificaciones inesperadas, y sobre todo cuando se trata de impresiones a color sobre papeles de muy finos. El offset a la fecha se ha convertido en el sistema tradicional de alta reproducción -digamos el ortodoxo, comparado a lo que ofrecen los ordenadores en este campo-.

En los años 50's el suizo Dieter Roth, diseñó y editó un libro para niños. La particularidad de esta edición rebasó la idea convencional que se tenía del libro., el cual fue denominado por el mismo autor como libro objeto porque pretendía que los niños no solo imaginaran los conceptos, sino que de una forma más didáctica, la información contenida se objetualizará y provocara las sensaciones que encerraba cada objeto (ya que un libro tradicional solamente es el soporte y vehículo de los conceptos a través de la palabra escrita), en cambio el libro "propuesto" por Roth -de ahí que los **libros alternativos** también, puedan ser clasificados como **libros propositivos**-, trasciende el concepto hasta privilegiar su carácter objetual, como parte creativa de la expresión. Este ejemplo poco común es solo una muestra de otra posibilidad editorial. El intento de objetualizar la información, como en el caso de Roth, incluye formas como la escritura objeto a través de la mano, o en un caso similar, los *wampums* cherokees, que consistían en una serie de conchas unidas en fajos, que servían como moneda, adorno y, también como medio de comunicación para emitir mensajes de acuerdo a la convención del color que establecían los indios.

El tipo de libro al que por lo regular la historia se refiere, no es más que una descripción de un objeto que estableció su aspecto formal casi desde su origen, entre el paso del papiro al pergamino. El tipo de evolución al que se refiere, está basado en la búsqueda que se emprendió para lograr su producción en serie, que por lo consiguiente, generó su acceso más fácil -casi para toda la gente lo

reclamaba, refiriéndonos en todo caso a la reproducción, no al costo-, hasta el siglo XIX. El concepto permanece intacto hasta la fecha; lo que verdaderamente ha evolucionado es la técnica para su producción, a la par de la elaboración de un papel más adecuado, que lo ha llevado a su industrialización. La producción en serie del libro se localiza en el siglo XIX, pero es hasta el siglo XX en que se puede hablar de una verdadera industrialización.

El libro siempre ha sido considerado como un objeto coleccionable, y mucho tiene que ver su apariencia física, que en muchos casos lo convierte en un objeto de arte y, es que como objeto difícilmente se puede sustraer de ciertas connotaciones ideológicas que determinan un *status* .

Los objetos considerados como obra de arte y el libro podemos decir que es lo mismo, de una manera o de otra, transmiten la emoción y el pensamiento - parafraseando a Moholy-Nagy,- como consecuencia de las fuerzas de una época, aunque al libro se le haya encasillado como el medio de la palabra escrita únicamente, como si la tipografía no fuera sin el papel, ni el libro sin ambos.

La búsqueda de un concepto diferente del libro convencional, significa el contacto con un lenguaje poco común que en opinión de muchos, se acerca a la excentricidad, que lo coloca de súbito en la posible "obra de arte" debido a su incomprensión. Por lo regular el arte en general, tiene la facultad de la fantasía creativa para romper formas establecidas, sin pretender el aniquilamiento de su origen en la fuerza de expresión. El libro se vuelve objeto de arte, a partir del momento en que refleja todos los matices del lenguaje expresivo de la creatividad, para ser utilizado por todo el que desee vaciar sus emociones aunque esto signifique la transformación y transgresión de la forma establecida.

Se ha intentado encontrar el origen del **libro alternativo**, pero en realidad el concepto como tal es posible ubicarlo solo hasta la década de los 70's. Sin embargo desde la antigüedad se produjeron libros que por el material con el que se realizaron destaca más su carácter objetual que el comunicativo. Recordemos las tablas de arcilla como libros, los cuales una vez terminada su función comunicadora eran utilizados para hacer caminos. Este aspecto objetual es mucho más evidente en la edad media, cuando se crearon libros únicos en los que se privilegiaba (con toda intención) el aspecto formal que al contenido mismo.

Se puede considerar a la edad media y principios del renacimiento en Europa y en México, antes y durante los primeros años de la conquista, cuando hubo una mayor producción de manuscritos y códices, que pueden confundirse con el **libro alternativo** en especial con el "libro objeto" o el "libro de artista", por el hecho de

que se "repetían" -ya que difícilmente se puede hablar de reproducción-, como originales, o más bien por el culto que se ejercía privilegiando su carácter objetual. Pero en realidad puede decirse que cualquier libro es un libro objeto, en su aspecto formal, pero lo que hace diferente a unos de otros, es el carácter o el énfasis sobre la forma como son concebidos o creados por el que los produce.

1.4 Los nuevos rostros de la letra.

Con todo esto podemos adelantar que los **libros alternativos**: de artista sobre todo los híbridos, ya que los clasificados como objeto tienden más a lo escultórico y los ilustrados los cuales son *iluminados* por un artista, también, guardan una estrecha relación con la producción -en el amplio sentido de la palabra- de manuscritos e incunables, pudiendo ser por ejemplo: la tipografía, ya que algunos autores prefieren utilizar la imprenta de tipos móviles para incluir sus textos o letras aisladas y otros les interesa más el gesto caligráfico y optan por la forma manuscrita, ya sea directa o a través de otro sistema de impresión como el grabado, la litografía, la serigrafía o la electrógrafo y, por último otros se inclinan por el uso de la reproducción de textos por ordenador. Todo esto también es válido para las imágenes que acompañan a los textos en este tipo de **libros alternativos**, cuando estos son planeados así; o bien pueden ser únicamente tipográficos.

En ocasiones este tipo de libros se realizan y se imprimen de la misma forma que los *tabularios*, su edición puede ser única o seriada; otros son ejemplares realizados directamente por la mano del artista -en cuanto a procedimiento como los rollos y los manuscritos, (pero con la caligrafía del autor)-, quedando como ejemplar original (único), cuando no son planeados para ser reproducidos ni copiados como se hacía con los códices romanos. Ya que los códices mexicanos por lo regular son ejemplares únicos.

Iniciamos este capítulo con la letra y con ella lo finalizamos, porque está en muchos momentos de la historia coincide con el arte, ya que comparando algunas inscripciones, símbolos o jeroglíficos nos pone a pensar que separa estos de las caligrafías de Miró, de Millares, de Antoni Clave y de las letras de los muros de Tapies. Sabemos por una parte que en las cuevas, los rollos, los manuscritos y el libro tradicional la letra o el jeroglífico cumplen una función muy bien definida: la comunicación, en cambio en el arte, esta relación se invierte deliberadamente.

"En efecto cuando el cuadro se convierte en el soporte de la escritura la función estética es la que prevalece. Ahora ya no se trata de fijar un mensaje sobre un objeto con carácter más o menos funcional, sino que los signos escritos se pueden distanciar del significado. Las letras y la escritura se convierten en objetos artísticos que hay que contemplar y entender" (Bach, 1999, p.118) en el contexto del lenguaje visual no solo de la pintura, el grabado o la escultura, sino también de los libros alternativos. De este modo habiendo transcurrido más de dos mil años de la aparición de las letras del alfabeto, estas "se han convertido en signos abstractos que ocultan su origen figurativo, curiosamente, el arte del siglo XX ha acentuado el carácter plástico de estos signos y los ha convertido en los elementos de una nueva figuración. El artista encuentra en los signos escritos una nueva manera de representar el mundo y un material valioso para experimentar con la forma" (Bach, 1999: p.118)

Muchos ejemplos existen al respecto de la letra utilizada con ese carácter plástico, ahí están las obras como: *Gran A* y *Gran Y* de Antoni Tàpies; *Seis mensajes* de Dubuffet; *Ypsilon* de Helmut Federle; *M, Mystery, centre of yhe universe* de Eugène Brands y de *N* de Georges Rousse. También las letras sueltas o combinadas, a lo largo de la historia han servido para expresar ideas visuales, se puede citar en este caso: *Poema Visual* de Joan Brossa; *Twee I's strijdend om één punt* ('dos íes que se pelean por un punto') de Rene Daniëls; *Compositie met letter U* ('Composición con la letra U'), así como la S y la M de la obra de Sandberg.

En la década de los veinte, la forma de las letras y de las palabras fue materia prima de la composición tipografía, aunque más cerca del significado. "Estas obras -carteles, libros y revistas -, tenían que hacer accesible al gran público el lenguaje del arte moderno. La composición visual de la página era su contenido." (Bach, 1999: p.120) Se pueden observar en este sentido: *Les mots en liberté futuristes* de Marinetti o en libro *Dlia Golosa* ('Para la voz') de Lissitzky.

Pero como reza el dicho "no hay nada nuevo bajo el sol" estos tratamientos de la letra ya se venían haciendo desde la edad media, ahí están por ejemplo las letras miniadas del siglo VIII, que es "literatura que se hace pintura en su auto expresividad y pintura que se vuelve literatura para demostrarnos que las letras X,P,I,, anagrama de Cristo, son parte de una muralla tan sensorial como la propia carne del hombre-dios que representan y, así, son las letras las que se transforman en superficie plástica en el inicio del evangelio de Mateo en el *Evangelario de Lindisfarne*." (Tomás, 1998: p.96) De este modo, parece ser que la búsqueda de una expresividad en la letra través de la manipulación o gestualidad de la forma, no parece ser una prerrogativa de artistas o poetas del siglo XX. En la

edad media, la literatura pretende afirmarse en su materialidad, rompe la penetrabilidad clásica al encerrarse " en el enigma de las palabras; pintura que se toma a sí misma como último significado posible, deleitándose en los juegos de líneas y colores: los primeros siglos medievales operan una transformación radical de la cultura latina, subvirtiendo la racionalidad clásica, transmutando la metáfora esencialista en yuxtaposiciones metonímicas, el equilibrio y la proporción en redundancias autocomplacientes, introduciendo la sensorialidad como criterio sustantivo en la conformación de la existencia." (Tomás, 1998: p.97)

Posteriormente dentro de ese gran movimiento hacia la sensorialidad se dan otro tipo de búsquedas, encaminadas a preservar los criterios clásicos de equilibrio y claridad, que es la línea de un racionalismo que tiende a colocar los significados en el eje del pensamiento. Y dentro de ese racionalismo un miembro de la plana mayor de la inteligencia occidental, que pretendía la *renovatio* carolingia como cultura oficial Rábano Mauro, produce una serie de poemas que sorprenderían a todos aquellos que se dedican a la "poesía visual y experimental". Mauro practica la poesía de una manera que sorprende, " escribe poemas con figuras incluidas, poemas definidos visualmente, dentro de los cuales las letras juegan mediante su propia plasticidad para conformar dibujos que vuelven a definir el significado de la composición (*De Landibus Santa Crucis*) Como un poeta vanguardista de finales del siglo XIX, Rábano elabora poemas rectangulares, poemas en cruz, poemas en cuadro, con figuras inscritas, auténticos crucigramas, juegos de letras sumiendo la herencia de la más clara tradición hispérica, enlazando lo figural con lo literario." (Tomás, 1998: p. 105) Nosotros diríamos que Rábano no solo puede ser presentado como un poeta vanguardista del siglo XIX sino también de finales del XX como. No cabe la menor duda que en el medievo, están trazadas muchas líneas de investigación y experimentación en el arte que aún desconocemos y que pueden servir de base para justificar y fundamentar los **libros alternativos**.

Continuando con algunos otros ejemplos -en nuestro siglo- sobre la escritura o la letras utilizadas en el la producción plástica, se pueden citar las obras de: Joan Miró la *Cal-ligrafía abstracta* en donde la recreación formal está desligada del significado; *Trctac d'escriptura catastropheiforme* considerada como escritura antifuncional. En el campo gestual la frontera entre escritura y pintura se ha vuelto imprecisa, en este caso véase la obra de Joaquín Chancho, *Inscripciones* en donde la escritura ininterrumpida desbordan los límites del cuadro, o Letrismos en Francés donde Luis Gordillo rompe una serie de convenciones como son la legibilidad, sentido lineal del texto y significación; y la obra *Sin Título* de Manolo Millares, que basado en un documento histórico de la inquisición lo transforma para convertirlo en un texto ilegible donde la forma parece rebelarse contra el contenido.

Pero ejemplos que nos conducen a los principios de la escritura, son las obras que se han creado muy próximas a los pictogramas, como la "ilustración de Miró para el libro de Tristan Tzara *Parler Seul*, -donde- puede verse una alfa y una omega superpuestas. Las Pictografías de Millares, por su parte son, más abstractas. Inspiradas en las cerámicas guanches de Canarias, presentan un estilo que el propio artista definió como la escuela de Altamira." (Bach, 1999:1222)

Hasta aquí el pasado, que se vuelve presente eterno. El siguiente texto de Brassai citado por Tàpies, nos puede ubicar más claramente sobre este aspecto y que dice:

"analogías vivientes que establecen aproximaciones vertiginosas a través de las edades por la simple eliminación del factor tiempo. A la luz de la etnografía, la antigüedad se convierte en tierna juventud, la edad de piedra en un estado de ánimo, y es la comprensión de la infancia la que nos lleva a la explosión del sílex, a la explosión de la vida" -hasta aquí las palabras de Brassai - y continúa Tàpies diciendo " Los cambios de gusto que en nuestros tiempos nos han llevado a valorar las artes populares y primitivas no son, como en otros casos, caprichos de la moda, sino que responden a algo vital y duradero. Si hoy nos sentimos tocados por ciertos dibujos prehistóricos, por las formas de algunas máscaras africanas, por ciertas tallas de objetos rituales polinesios, por determinadas imágenes precolombinas..., y también por el "misterio" que se desprende de muchas pinturas *naïves*, por el arte de los locos..., o por muchos *graffiti* de calle, esencialmente es porque hacen resonar en nosotros unos necesarios vínculos (hay que recordar que religión viene de *religare*) con determinadas fuerzas benéficas o maléficas, con la armonía del orden cósmico, con los ciclos naturales..., vínculos que en gran parte hoy hemos perdido y que en todo caso, son incapaces de procurarnos muchas creencias y muchas imágenes de nuestras "religiones" oficiales en occidente. En estas artes primitivas sentimos vibrar algo auténtico y en cierta medida más verosímil y más útil para una mentalidad moderna.... Unos sentimientos y aspiraciones que, no hay que confundir, como hacen muchos, con el populismo -o, mejor, lo populachero- de gran parte del pop y sus iconografías de supermercado o de Disneylandia, cayendo a menudo en la confusión (que ya denunció Heidegger) entre valores de la primitividad (y toda su carga de esencialidad y de "retorno al origen") con la mera cotidianeidad banal de la existencia." (Tàpies, 1989: p.194)

Hasta aquí la presencia de las pictografías, símbolos, letras y manuscritos de los **otros libros**, los que dieron la pauta para el desarrollo de los libros actuales, ya sea los tradicionales o los **alternativos: *objeto, artista, ilustrados, híbridos y transitables (instalaciones y performances)***.

Capítulo 2.

El Libro Alternativo como proceso de Investigación-Producción.

2.1 El libro alternativo y el libro convencional: secuencia, espacio-temporal y estructura.

Como ya se ha podido constatar a lo largo del capítulo dos, el afán de estetizar la escritura es tan antiguo como el alfabeto mismo; nacido de la pictografía (como representación de un universo determinado), deja de manera clara que la imagen antecede y es al mismo tiempo generadora de diversos símbolos y logogramas hasta llegar a la letra y la palabra escrita -alfabeto- y, además, que la interrelación que se genera de éstas es y ha sido aprovechada de una forma bastante variada por los artista a lo largo del devenir histórico de la humanidad.

En los primeros libros, tablillas, rollos, códices manuscritos y libros surgidos de la imprenta, como vago reflejo de la oralidad, las grandes capitulares resaltaban al comienzo de un capítulo o de un escrito determinado. Pero este afán enteramente humano de la estética y goce es a veces apagado por las corrientes de la información y de las técnicas de producción en masa. El artista trata de romper la monotonía y utilizar el concepto del libro alternativo para experimentar un sinfín de posibilidades plásticas en un verdadero enfrentamiento contra la automatización.

Este empeño de automatización y simplificación se ha desarrollado en todas las áreas en que el ser humano tiene injerencia, y los libros no son la excepción. La producción del libro -tal y como se conoce- ha llegado a una estandarización que nos permite identificarlo automáticamente, ya sea en forma verbal, visual o táctil. Los libros convencionales conservan estructuras bien definidas que nos obliga a desarrollar una lectura lineal -de izquierda a derecha siempre, en occidente- y sin embargo, el libro "es una secuencia de espacios. Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos"(1)

Podríamos decir también que un libro es el envoltorio de una idea o conjunto de ideas que el editor y el escritor plasman en él; y que este empaque o estructura exterior, obedece a diversos lineamientos generales y comerciales que el proceso de industrialización ha generado, tales como: portabilidad, materiales, funcionalidad y costos de producción entre otros y, en el caso de los **libros alternativos** así nos referiremos al libro de artista y objeto en tanto no exista una característica particular que los diferencie-, hay que tener en cuenta parafraseando a Carrión, que dicho envoltorio, no se toma como un simple estuche, saco o soporte de palabras.

En cuanto a su estructura interior, se sabe también que obedece tanto a reglas gramaticales, ortográficas y de sintaxis, así como tipográficas, produciendo y reflejando por lo general una monotonía visual. Esto nos conduce a mantener la hipótesis de que en el libro convencional todas las páginas son iguales, en virtud de que el escritor obedece solo a "las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro.-En cambio -"En el arte nuevo -de hacer libros como lo llama Carrión - cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir."(2) De ahí se desprende que en el libro tradicional las palabras pueden ser diferentes en cada página; pero cada página, en tanto que tal, es idéntica a las precedentes y a las que le siguen. Un libro de 500 páginas o de 100 y hasta de 10 tiene todas las páginas iguales, generando por lo tanto "un libro aburrido en tanto libro, por más emocionante que pueda ser el contenido de las palabras del texto impreso sobre las páginas."(3)

Y esto obedece a que desde: "El punto de vista del diseñador -de libros convencionales, - lo que cuenta no es la página individual, sino la pareja de páginas en un libro abierto, unificadas por un eje central. La secuencia de girar las páginas lleva a una imperativa conclusión, que debe ser comprendida: no es una única pareja de páginas lo que forma la unidad 'tipográfica' de un libro, sino todas las páginas tomadas conjuntamente. (Pero la tipografía es solamente una parte del libro, cuya impresión global también contribuyen al grosor -el número de páginas- el tamaño y las proporciones de la página, los materiales y la encuadernación."(4) Como podemos apreciar lo que importa es el bulto como resultado, y no nada más toma en cuenta estos aspectos sino que: "Dado que en la secuencia de las páginas interviene el factor tiempo, lo que el diseñador tiene que resolver es, en su sentido más amplio, un problema de espacio-tiempo."(5) Claro está que es desde el punto de vista comercial y, ¿cómo se puede esperar una apreciación estética de alguien que emite un juicio como este? al referirse a los libros experimentales: "También aquí como en los libros de bibliófilo, llegamos a la línea divisoria entre libros que son para uso y libros destinados a ser objetos

de arte - arte por el arte, el libro como libro. En el mejor de los casos, estos libros pueden ser realmente experimentales e innovadores; en el peor, son objetos muy caros. Lo peor de todo esto es cuando son aburridos llevando ostentadamente una idea hasta la muerte. Los libros experimentales raramente salen de las firmas más importantes, sino que normalmente lo hacen de editores poco conocidos o minúsculos, oscuras imprentas o escuelas de diseño. En el ámbito de la tipografía y de la impresión, a menudo proceden de la industria de la publicidad.

(¿Chocante? pero es un hecho.)"(6) Se nota claramente en estas palabras, un franco desconocimiento de lo que en realidad son este tipo de libros así como de quien los produce y quien los edita. Y no solamente eso sino que arremete contra cualquier posibilidad de innovación en un centro educativo, no obstante que en su portada dice que es un libro para jóvenes diseñadores gráficos y tipógrafos. Para lo que a nosotros nos interesa, queda totalmente claro lo que es un libro, según la definición del propio diseñador -sin pretender generalizar-, y que es la siguiente: "significa el objeto en forma de código que todos usamos y conocemos. El término excluye el contenido literario - el mensaje que el libro se propone transmitir - y también excluye a los libros como "objetos de arte."(7) de esto se deduce que para este tipo de diseñador, no existe una vinculación entre forma y contenido.

Aunque en realidad un libro tiene una carga de sentimientos que el escritor pretende transmitir y esa carga sentimental da un carácter personal a cada libro, tomando en cuenta la importancia de la expresión visual, encontramos por lo regular que las páginas del libro son iguales, pues el manejo de los espacios es simétrico y nada atractivo, porque por regla general en el diseño editorial - tradicional- del libro convencional, "toda la tipografía, incluida la asimétrica, debe reconocer la simetría esencial del libro como objeto.... El eje de simetría es uno de los factores importantes en el diseño de un libro, el cual el diseñador nunca debe de olvidar."(8) Cabe hacer mención de que en esta cita textual se habla del libro como objeto convencional, y también sabemos que todo esto depende del trabajo del editor y el diseñador quienes tienen la libertad de jugar con los espacios y la tipografía. Podíamos decir, que con algunas excepciones, la única rama literaria que escapa a esta monotonía visual es la poesía, pues ésta tiene y se maneja con un ritmo muy peculiar que da como resultado un manejo del espacio visual de la página. "Una novela de un escritor genial o de un autor infame es un libro donde no pasa nada....(y) A diferencia de las novelas, donde no pasa nada en los libros de poesía pasa a veces algo, aunque sea poquísimo."(9)

Lo que se debe de comprender es que un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en si misma incluyendo acaso un texto que acentúa, y que se integra a la forma. Este es el inicio del arte nuevo de hacer libros, donde el texto solo es el primer eslabón en la cadena que va del escritor -que asume la

responsabilidad del proceso entero- al lector. Pasando así de escritor de textos a creador o productor de libros. Porque: "Un texto que forma parte de un libro - alternativo- no es necesariamente la parte esencial o más importante del libro....porque no están allí para transmitir ciertas imágenes mentales con determinada intención. Están allí para formar junto con otros signos, una secuencia espacio-temporal que identificamos con el nombre de libro....Hacer un libro es actualizar su ideal de secuencia espacio- temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos lingüísticos o no. Así también las palabras del libro nuevo pueden ser originales del autor o ajenas. (ya que) Un escritor del arte nuevo escribe muy poco o de plano no escribe....El plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo"(10) Creemos que en lo que se refiere Ulises Carrión al plagio, este debe de ser entendido como la capacidad de interpretación o la paráfrasis de determinadas imágenes que se conservan en la memoria visual, y que se plasman posteriormente por el que hace libros alternativos. Porque como él mismo lo dice: "En el arte nuevo se escribe 'te quiero' a sabiendas de que no se sabe lo que esto quiere decir. Se escribe esta frase como parte de un texto en el que daría lo mismo escribir 'te odio'. Lo importante es que esta frase, 'te quiero' o 'te odio', cumpla en tanto que texto una función determinada dentro de la estructura del libro."(11)

Un libro alternativo no sigue lineamientos convencionales de lectura comienza desde su presencia física, su volumen, su textura y colorido: la lectura que dé el se hace es libre el espectador de ir de un lado a otro, de cambiar, de apresurarse o precipitarse y a menudo en este tipo de libros no es necesario leerlo entero. La lectura puede suspenderse en cualquier momento una vez que se ha comprendido la estructura del libro, y esto en ningún momento afecta el discurso plástico de la obra. Y se dice que para leer un libro convencional basta con conocer el abecedario, digamos el idioma, sin embargo para leer los del "arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de estos."(12)

Entre las principales diferencias que se pueden encontrar entre un libro convencional y un libro alternativo son: que el primero se lee fácilmente y tiene una secuencia lógica de acuerdo a las costumbres de la lectura de cada país o cultura: utiliza materiales netamente tradicionales y se produce en un formato conocido y bien definido. En cambio el libro alternativo comienza por utilizar un sin fin de materiales para su elaboración, su formato no obedece a ninguna regla establecida; altera la lectura del contenido, según lo desee el artista tomando como base la creación de un lenguaje visual; puede o no incluir texto -como un pretexto y no como un fin determinado-; y sobre todo puede ser abordado por el lector en forma táctil, o por cualquier otro sentido según la finalidad del productor,

además de que puede transportar el contenido interno y externo de un plano bidimensional, a otro tridimensional.

"La característica más radical es seguramente la *táctil del medio*. Hay que escoger, manejar, pasar las páginas de un libro con el dedo, a fin de leerlo. Mirar la cubierta, o una simple abertura a doble página, no será bastante. La mera vista, sin que haya un contacto físico priva de información acerca de cómo aprecia el tacto el papel suave, brillante o tosco y barato de un libro; o también cómo la encuadernación facilita o se opone tenazmente a abrirlo. Un tomo grueso, pesado, da a entender solidez y profundidad, cuando contrastados con una colección delgada, insustancial de páginas fotocopiadas, unidas por un mero grapado. Sin esta información no se ha asimilado en realidad la obra entera."(13)

En el libro alternativo tienen tanto valor lo escrito -en tantos signos para formar una secuencia espacio-temporal- como la obra plástica y la organización global del material. En el límite el espectador es libre incluso de admirar el objeto en un sentido meramente estético.

"El libro de artista, al igual que ocurre con cualquier objeto de arte, existe en el mundo físico como una fusión específica única de forma y contenido. El alma no puede existir sin el cuerpo en este caso. Las formas visuales y físicas son componentes fundamentales del significado."(14)

Con lo que hemos expresado se entiende que este tipo de obra plástica, rompe con lo que tradicionalmente se conoce como libro. El espectador o lector es libre de saltar de un lado a otro, interpretando de manera personal o subjetiva el conjunto plástico que en ésta se encuentra, ya que "los libros del arte nuevo no necesitan para ser apreciados, de la complicidad sentimental y/o intelectual del lector en cuestiones de amor, política, psicología geografía etc. El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos."(15)

Estas características nos remontan al origen de los libros, pues el creador de libros alternativos puede utilizar materiales no convencionales como lo hacían los hombres en la antigüedad; sumando a esto la búsqueda de reproducciones manuales no industrializadas.

"No sólo en el papel encuentran su materia prima los otros libros. Es en este punto donde también hallan conexión con el pasado del libro. Los otros libros podrían ser el *Corán*, cuando lo escribió Mahoma sobre omóplatos de carnero. Los libros hindúes escritos sobre hojas de palmeras, los que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros cintas que hacían los antiguos egipcios cortando tiras

de papiro, los libros de cera que inventaron los romanos, las piedras libros labradas que dejaron a la posteridad sus mensajes eternos en latín y griego, las pieles de los animales salvajes que grababan las tribus nómadas y los pergaminos refinados que fueron respuestas del rey de Pérgamo a la prohibición de la explotación del papiro por Ptolomeo el egipcio."(16)

La necesidad del artista por experimentar innovar y renovar la secuencia espacio-temporal y estructural del libro, lo lleva a tratar de romper la monotonía y utilizar el concepto del libro para experimentar una infinidad de posibilidades plásticas, que se dejaron de utilizar con la automatización de la producción. Y con estas búsquedas y encuentros se han logrado características que identifican al libro como una obra artística con múltiples posibilidades, fusionando en un solo objeto diversas áreas de las bellas artes, como pueden ser: la estampa en alguna o algunas de sus múltiples modalidades, la pintura y la escultura con la literatura, la música el video, o los modernos sistemas de reproducción y otras tecnologías actuales producto del avance tecnológico digital y computacional.

2.2. El libro como objeto del deseo.

La historia del arte moderno registra muchos artistas, pero pocos tan controvertidos como Marcel Duchamp y André Breton. Ellos son los autores de teorías y propuestas enfocadas a visualizar y concebir los objetos, de una forma menos convencional y racional como era de costumbre -y que en algunos casos lo es todavía-, en lo que se refiere al tipo de objetos que deben producirse o reciclarse así como su función de uso. La propuesta que los surrealistas mantuvieron en lo que denominaron la revolución total del objeto, no pretendió ser nunca excluyente del pensamiento científico, era sencillamente una teoría que corría paralela a cualquier otra forma de pensamiento producto de la investigación y de la relación del hombre con el universo que le rodea.

Bien sabemos que a lo largo de la historia se han producido objetos, que no necesariamente denotan una función "práctico tangible" o inmediata, en el quehacer cotidiano de una cultura, y que parecen contradecir las exigencias funcionales de la "razón de ser" de los objetos. El hombre ha sido y será siempre seductor y usuario de objetos singulares que satisfacen otros ámbitos de la compleja condición humana.

A propósito de la trasgresión de la forma y concepto del arte, M. Duchamp pensó en la posibilidad de producir un libro alternativo (específicamente un libro objeto,

aunque debemos aclarar que en ese tiempo, no se definió como tal). En la creación del *Gran Vidrio*, una de sus obras más famosas tuvo que realizar un manual que la explicara para su apreciación y le escribía a Jean Suquet: "A fin de cuentas el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos estéticos); debía ir acompañado de un texto de 'literatura' lo más amorfo posible que jamás cobro forma; y ambos elementos, vidrio para la vista, y texto para el oído y el entendimiento, debían completarse y sobre todo, impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético plástica." (1) Una de las tantas ideas que tuvo Duchamp para realizar su libro-folleto, fue la de hacer un libro redondo sin principio ni fin, cuyo lomo fueran aros alrededor de los cuales girasen las páginas, donde además, se incluyeran textos al estilo de un catálogo de las tiendas Sears Roebuck y que dichos textos tuvieran la misma importancia que el material visual, -aspecto significativo para los "otros libros"-. (2) Este tipo de catálogo-libro pretendía parecer un instructivo como los que se usaban para las máquinas industriales de ese tiempo.

Duchamp tenía en mente un tipo de libro (objeto) diferente a los tradicionales, que complementara al *Gran Vidrio*, proponiendo estrictamente la necesidad de romper la forma de los instructivos convencionales. Este hecho es significativo en la actitud vital frente a su obra y, se manifiesta en su deseo por la redondez del libro, lo que aludía en todo momento a la metáfora de la obra que implicaba el movimiento circular de sus componentes. Esto pretendía la "revolución total del objeto: acción de desviarlo de sus fines adjudicándole un nuevo nombre y firmándolo, que acarrea la recalificación por la elección ('ready made' de Marcel Duchamp)." (3)

Y en esa búsqueda incesante por transformar el objeto, el libro aparece como una constante, que se refleja en el siguiente texto que dice: "En vez de pintar algo nuevo quise reproducir esos cuadros que me gustaban tanto, en miniatura y en espacio muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Al principio pensé en un libro pero no me gustaba la idea. Luego se me ocurrió que podría ser una caja en la cual pudiera estar coleccionadas todas mis obras y montadas como un pequeño museo, un museo portátil, y ésa es la razón de que lo instalara en una maleta." (4) Así la *Caja Verde* (1934), Duchamp la tituló igual que al *Gran Vidrio* para que se le relacionara directamente con este, aunque es muy probable que los apuntes colocados en la *Caja Verde*, correspondieran también a otros trabajos. De esta obra se produjeron 320 ejemplares. Para entonces ya había abandonado la idea de crear un catálogo o libro redondo que explicara el *Gran Vidrio* y entonces optó por seleccionar 93 apuntes antiguos de trabajo, los reprodujo facsimilamente y sin numerar ni encuadernar los colocó dentro de una caja.

Esa búsqueda constante sobre la transformación del objeto, también se hará patente en el trabajo que realizó Duchamp para la portada del catálogo *El Surrealismo 1947*, que consistía en un pecho femenino de hule espuma tridimensional, de tamaño natural, coloreado y colocado sobre terciopelo negro, para hacerlo más sobresaliente. De este libro se editaron 999 ejemplares y todo parece indicar que el número para él tenía connotaciones simbólicas. Ahora bien, un aspecto importante para lo que nos atañe es, no solamente el aspecto *vouyer* - porque lo que pretendía Duchamp era que la obra fuera tan seductora que provocara la necesidad que el espectador espicara en ella-, en relación con el observador sino también lograr una relación activa con el objeto, Ya que en *Prière de Toucher -Se ruega tocar-* (1947), todo fue pensado para seducir no sólo visualmente al espectador, sino que el título invitaba sugestivamente a la acción. Y los **libros alternativos** en su gran mayoría eso es lo que provocan -o deberían de provocar- un "**mirame y tocame**", de otra forma sería difícil entenderlos como diferentes a los tradicionales y, se da como una necesidad inherente al objeto el manipularlos.

Así podemos decir que la forma, al igual que los conceptos que conforman cualquier obra, puede ser manipulada hacia la trascendencia de la misma y convertirse en una metáfora. Es por eso que un libro alternativo tiene un lenguaje propio, además del de los componentes que guarda. La forma exterior recibe y protege, pero no solo como un simple embalaje, empaque o recipiente, sino que es parte de la dimensión total del objeto. Así el rompimiento de la forma se puede entender que se deriva del juego de las invenciones a la que se somete. Ya que la "visión creativa de las cosas no solo precisa del conocimiento, sino también de una voluntad de crearla posible."(4). Decía A Breton: "Cuando, por ejemplo, en 1924, proponía yo la fabricación y puesta en circulación de objetos aparecidos en mis sueños, el acceso a la existencia concreta de esos objetos, a despecho del aspecto insólito que podían revestir, era considerado por mí más bien como un medio que como un fin."(5)

En Duchamp y en Breton se encuentra la permanente intención de "re-describir" y "re-inventar" el objeto, de decodificarlo, descontextualizarlo porque de esta modo no solo se libera al objeto de su función, sino que se le libera como tal. Este es el caso de la "Fuente" del Sr Mutt producida por Duchamp, en donde el objeto se vuelve el lugar privilegiado del deseo y la sorpresa. Dentro de su nomenclatura puede añadirse la del "objeto-prótesis del deseo" o el "poema objeto" claramente evidenciado por el surrealismo y, que se puede apreciar en las siguiente líneas de Breton cuando decía: "...De tal naturaleza para desencadenar los poderes de invención que, al término de todo lo que podemos saber del sueño, se habrían

exaltado al contacto de los objetos de origen onírico verdaderos deseos solidificados."(6)

El objeto también es memoria donde el ser humano queda contenido y se perpetúa a través de estos; Duchamp y Breton fueron empedernidos "cazadores" y recolectores de objetos porque comprendieron la relación pasional que se establece con ellos en su doble función, una la de ser utilizados y la otra de ser poseídos, (7) , la primera se refiere al uso práctico y/o subjetivo del objeto, y la segunda al campo abstracto del sujeto, a las connotaciones ideológicas. El ser humano es el gran consumidor de objetos a los que vuelve receptáculo y símbolo de sus deseos. "Del mismo modo que la física contemporánea tiende a constituirse sobre esquemas no euclidianos, la creación de los 'objetos surrealistas' responden a la necesidad de fundar, según la expresión de Paúl Eluard, una verdadera física de la poesía."(8) Y dentro de esta "física de la poesía", los diversos aspectos presentados en la exposición surrealista de mayo de 1936, se denominaron: objetos matéricos; objetos naturales; objetos salvajes; objetos móviles; objetos irracionales; objetos *ready made*; objetos interpretados; objetos incorporados y objetos encontrados, de ahí que "la relación del objeto se encuentra entre el diseñador de éste y el usuario o grupos de usuarios con los cuales tendrá relación el objeto."(9)

Partiendo de que los objetos se pueden clasificar en naturales y/o artificiales ya sea por su uso individual colectivo o indirecto, así como por su manufactura industrial o artesanal y por su tecnología que puede ser mediana o altamente desarrollada. (10) Entonces el libro en sí, es un objeto de origen artificial donde el realizador interviene totalmente -o en su mayor parte- en su producción, al manipular las técnicas y materiales hasta obtener el producto deseado. Respecto a su consumo, puede ser -aunque no necesariamente- de consumo individual ya que "el tiempo de servicio y el proceso de uso del objeto permite una relación personal con este."(11) Y "en el límite práctico el objeto adquiere un *status* social..."(12) y de otro modo, si se sustrae de su funcionalidad, -ya que el *status* es estrictamente subjetivo- es cuando puede convertirse en objeto de colección como los *ready made* de Duchamp. El ambiente se conjuga en objetos funcionales y subjetivos, en la colección: "triunfa la empresa apasionada de posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal", 13) logrando que el usuario o poseedor desarrolle una actitud simbólica respecto al objeto.

La explicación de la naturaleza del libro objeto (como libro alternativo) podría restringirse si se le analiza desde el campo de la producción y consumo de los objetos ordinarios o de uso común; su producción no está íntimamente ligada a la

del consumo de orden objetivo, sino más bien afectivo, Un libro alternativo puede ser ubicado dentro de la producción de objetos poéticos de los que hablan los surrealistas; su calidad como objeto lo sitúa como de origen artificial y uso individual, porque cuando se le llama libro se le incorpora a otro sistema de distribución y, se le relaciona a un aspecto íntimo, por ejemplo, cuando lo manipulamos o lo acariciamos con las manos.

El libro alternativo puede ser producido artesanalmente, o la manera de los surrealistas un *ready made* (como unas tijeras) con objetos incorporados. Pero hay que tener en cuenta que en primer lugar son un objeto de consumo sensorial, que establece otro tipo de premisas donde su valor de uso es simbólico. "Mientras que el objeto no está liberado más que en su función, el hombre, recíprocamente, no está liberado más que como liberador de ese objeto."(14) Una amplia muestra de este tipo de objetos encontrados y liberados de su función puede verse claramente en la Fundación Antonio Pérez,-Cuenca, España-.

Dentro del sistema de los objetos, el libro alternativo tiene su función totalmente definida, ya que no se presenta como un objeto decorativo y tampoco se le puede comparar con la funcionalidad que se le asigna a otros objetos, como es el caso concreto de la función que cumple un libro tradicional cuya definición se puede encontrar en un diccionario. Un libro alternativo es para uso y consumo individual, y su función subjetiva materializa el deseo, guardando en su propia memoria el cruce de diversos signos. Después de todo esto podemos decir, que el libro objeto, es entonces eminentemente un medio de expresión subjetiva y un espacio de intimidad ya que se le inviste de cualidades y deseos propios. Por lo tanto el objeto que creamos o adquirimos se personaliza en un acto de extensión de uno mismo. "El objeto, de este modo, es en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto que no nos envía las imágenes reales sino las imágenes deseadas."(15)

Así empieza el camino que proporcionará múltiples formas de apreciar los objetos del entorno y, como bien dice Martínez Moro, el *objeto-libro*, -así lo llama él - a partir de ese momento se comprenderá "más bien como un contenedor o continente de imágenes, textos y signos gráficos, por lo que desde esta óptica podrá adoptar múltiples e insospechadas formas."(16) Y no solamente como lo interpreta el crítico de arte francés Serge Faucherau cuando dice que: "Muchos libros considerados como originales (por ejemplo, el famoso *Surréalisme en 1947* en el que Marcel Duchamp había pegado un seno de goma) no son de hecho, más que inventos añadidos a otros libros tradicionales....-y continua- Siglos de conformismo han reducido el libro a la categoría de paralelepípedo con un cierto

número de página cubiertas por signos, palabras e ilustraciones impresas."(17) Estas palabras -parecidas a las del diseñador Jost Hochuli arriba citado- lo único que denotan es un franco y rotundo desconocimiento del proceso histórico no sólo de libro convencional sino también del del *libro alternativo*. Es como negar que el libro *Maximiliana* (1964) de Marx Ernst no represente "una nueva dimensión gracias a las innovaciones en la composición y enmaquetamiento del texto y la imagen, herencia del Dada y el surrealismo. Siguiendo el tema astronómico de la obra, el texto se orienta en nebulosas y constelaciones de letras y palabras que nadan sobre la hoja de papel de modo semejante a como lo hacen las estrellas en el firmamento. *Maximiliana* creemos que puede ser entendido no ya como un libro ilustrado, sino como lo que se dará en llamar, definitivamente a partir de los años sesenta, "libro de artista". Es decir, cobra el rango de una reflexión estética plena, articulada mediante dos o más medios de expresión en la consecución de una idea o de una unidad estética."(18) Por lo tanto no se puede decir como lo afirma el crítico francés que por el solo hecho de usar una gran variedad de procedimientos y materiales para la impresión, ya por esa razón es un "libro de artista", así como tampoco se logra únicamente violentando la forma, ya que según él - al referirse al libro *Advenimiento* (1986) del artista mexicano Raymundo Sesma- "La tipografía para Sesma no es solo una codificación visual en términos del alfabeto, sino también en Braille; la impresión no es conseguida solo con tinta, sino con relieves de papel, metal u otros materiales. El tradicional rectángulo de papel es cortado, deformado, perforado, doblado y esculpido de muchísimas formas."(19) Sobre esto, en lo único que estamos de acuerdo y que realmente es importante es cuando escribe "es que esos libros no solo son para leerlos y mirarlos, sino para tocarlos y descifrarlos, para que el invidente pueda ver con sus dedos tanto como se pueda ver con la vista."(20) "igualar" es peligroso y difícil - sobre todo cuando se carece de ciertas facultades-, pero ya es un acierto, porque los libros alternativos de artista u objeto son para ser manipulados y, en esto coincidimos plenamente con David Pérez cuando al referirse a la exposición *libro de las Maravillas* dice: "No hace falta ser perspicaces en exceso para descubrir que la obra expuesta (ajena a cualquier práctica de riesgo, tal y como lo manda la neoteología fin de siglo) es cualquier cosa menos libros de artista, si es que por éste entendemos aquellas propuestas que, utilizando el libro como soporte y/o propuesta textual, están propiciando la interacción directa (ya sea visual, olfativa, táctil, sonora o gustativa) con el lector o lectora del mismo."(21)

2.3. Confluencias y características de los libros alternativos

Una de las características principales del libro alternativo, es que se plantea la necesidad de innovar el ambiente literario que desde hace cinco siglos - aproximadamente -vierte sus frutos en libros impresos convencionales, esta monotonía es modificada por el artista mediante la manufactura colectiva o individual y artesanal; dando como resultado que forma y contenido se equiparen. El artista tiene la posibilidad de jugar con la estructura y los medios de representación, así como manipular textos, imágenes, texturas, colores y materiales para obtener un discurso plástico innovador que modifique el concepto tradicional del libro. Bien dice Bárbara Tannenbaum: "El alma no puede existir sin el cuerpo en este caso. Las formas visuales y físicas son componentes fundamentales del significado."(1) Los libros alternativos brindan al lector-espectador una relación mucho más íntima con el autor-productor y dicha intimidad es el sello característico, como resultado de la carga emotiva que cada autor vierte en su propuesta. "Un otro libro tiene una personalidad distinta a la de los otros miembros de su especie. Sus señas anárquicas principian con la fuerza que la genera. Es decir, sus autores."(2)

Lograr satisfacer las necesidades expresivas que se generan al elaborar un libro alternativo da paso a la investigación y experimentación continua de medios y recursos que satisfagan dicha necesidad. La expresividad da como resultado una variedad ilimitada de obra plástica, que pueden tomar la forma de instalación, juego, escultura, objeto, etc. "El hacer libros tiene la libertad de jugar y explorar hasta donde él lo desee, teniendo como único límite su imaginación y la posibilidad de formar las más diversas estructuras que darían como resultado las más diversas lecturas."(3) Hay libros que se funden a objetos inusuales mostrando que la imaginación del artista no tiene límites.

Dice Coleman al referirse al libro de artista específicamente que este "no es el resultado de un "ismo" único; cualquier propuesta de clasificación por tendencias, estilos, contenido, formato, etc. queda superada por la variedad y actualidad de la producción bibliográfica...-y sobre el libro objeto continua diciendo- El libro objeto se remite a sí mismo: tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es libro mismo. Con el libro objeto, es el libro mismo el sujeto de la investigación. El libro no está tratado como un mero soporte de información. Transformando la idea del libro asociado con un contenido semántico. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura."(4)

Todos estos aspectos son los que permiten que se pueda desarrollar un seminario-taller sobre el libro alternativo, ya que sus múltiples posibilidades permiten un amplio abanico de posibilidades, como por ejemplo existen "libros tipo juego, libros tipo cine (sus figuras adquieren movimiento cuando se pasan rápidamente las páginas), libros tipo performance, También los fotógrafos han comenzado a utilizar mucho el formato del libro, dado que el carácter secuencial de las páginas refleja la continuidad del significado de muchas series de fotografías. Son más bien esculturas, y de ninguna manera libros. Libros hechos con estenciles, libros hechos con máquina de escribir, libros que son una narración visual, libros conceptuales, libros sin palabras y libros hechos solamente de palabras, todos pueden ser incluidos,"(5) dentro del género de los libros alternativos. "Estos libros realmente hablan por sí mismos y por sus creadores, son políticos y poéticos, reciclados y flamantes, utilizan todos los medios existentes pero añaden algo nuevo."(6) Y precisamente por la novedad que presentan, que de alguna forma ya es una aportación al campo de las artes, es por lo que se puede realizar todo un proyecto de investigación de tesis, enfocándola únicamente sobre el objeto y su temática. Y como bien afirma Felipe Eherenberg al hablar de sus propios libros, - aspectos que se pueden aplicar en lo general a "los otros libros"- cuando dice: "los libros no sólo exponen sino que detallan, no sólo instruyen sino que enseñan, no solo entretienen sino que contienen eso es: mis libros me contienen: obviamente por eso los hago."(7)

Es importante hacer un paréntesis para aclarar, que la producción de libros convencionales no es materia de esta investigación y, por lo tanto, no está a discusión. Ni tampoco la información de este trabajo que se ha planteado hasta el momento, pretende demostrar que el **libro alternativo** en sus diferentes modalidades -de artista, objeto, híbridos, ilustrados, transitables, etcétera-, sea la única y mejor propuesta para elaborar libros. En definitiva, estas formas de hacer libros tienen características que corresponden tanto a unos como a otros - como se puede comprobar en el apartado anterior- de ahí que en ocasiones se traspasen los límites, provocando que no se pueda clasificar totalmente un libro dentro una modalidad determinada, y que definirlos resulte una verdadera complicación por la amplitud de sus fronteras.

Ahora bien, el **libro alternativo** no es exclusivo de las bellas artes, sin embargo, es importante ubicarlo dentro del contexto del arte contemporáneo para comprender cuál fue el detonante que provocó una producción de esta naturaleza, y que solo en este contexto pudo ser definido como tal y, aunque anteriormente ya había sido producido por Duchamp, el concepto de libro de artista o de libro objeto surge como un medio de expresión, en los momentos en que los soportes del arte moderno ya no se podían contener y, en un momento socio cultural que exigía y

requería de otra forma de "lectura", independiente al de las galerías, y a la vez, menos restrictiva. Esta fue la situación en la que se encontraban también expresiones como el *performance*, las instalaciones, las ambientaciones, etcétera.

2.3.1. El libro de artista.

El libro de artista es un libro, pero no como los convencionales, esto quiere decir que toma al libro tradicional como punto de partida, para dar nacimiento a otro nuevo, diferente. El libro de artista se caracteriza por la ausencia de un escritor y existe en las fronteras de la lectura y la sugestión visual que permiten al espectador entrar en el espacio de lo estético. Este tipo de libro no se lee de la forma acostumbrada, sino que propone una lectura distinta al signo escrito, una lectura que se transforma en signo estético. "El libro de artista representa un ritmo, una alternancia, un estilo cualquiera sea su autor o cualquiera sea su forma que se opone a lo convencional, al orden de la tesis."(1) ¿Puede verse como contradictorio hacer una tesis de algo que se opone a la misma? se podría contestar que sí y no. Sí por el tipo de libro que se produce y, no porque se establece un documento teórico que lo sustenta. -siempre y cuando se presente el contenido con las características metodológicas de una investigación de tesis-, lo cual enfrenta al objeto producido pero no lo niega más bien lo afirma y a su vez exige que las estructuras tradicionales y obsoletas se modifiquen a favor de la producción plástica. Todo esto quiere decir que el libro de artista es de alguna forma antitético, ya que "contraviene las normas culturales que rigen la elaboración de ese objeto de transmisión cultural por excelencia. Esta comunicación, es ahora de pura forma, de ritmos, que se oponen al orden simbólico (lo instituido) de la cultura,"(2) así cada libro de artista que se produce es un juego de orden y desorden, y que a través de un conocimiento sensible los artistas procuran darle una dimensión concreta a la forma, cuyo resultado más que un proyecto de comunicación, lo convierten en un elemento de significación ya que contraviene lo jerarquizado, (3) que para "leerlo" se necesita algo más que el conocimiento de un alfabeto, es necesario que "el receptor proceda a un desciframiento, a una hermenéutica de su estructura. Una estructura oculta, velada por la ausencia de signos obvios, pero al mismo tiempo profundamente marcada por su polisemia. En un sentido más corriente, podremos decir que el libro propone lo que oculta; la presencia invertida de un material que no está, de una materia que es escritural, que falta y que está remplazada por un mensaje creativo. El artista que se manifiesta a través de su obra, es la clave de este proceso."(4) Sin embargo también hay que dejar claro, que estos libros pueden

contener textos, pero más bien como pretexto, y la tipografía puede ser manejada o manipulada al antojo del artista y, su lectura no necesariamente es lineal, ya que forma parte de un todo.

El libro convencional desde su aparición ha sido utilizado para resguardar la mayor parte del saber humano - ahora existen otros soportes y este no ha sido abandonado-, sin embargo cuando hablamos de conocimientos nos referimos principalmente a su contenido, a "lo que dice", y no a su calidad o cualidades como, objeto, su forma, su peso y volumen. En cambio el libro de artista necesita tanto del significado lo "que se lee", como del significante, "lo que se ve y se toca". Ahora bien, "lo que se dice" en el libro de artista se dice -valga la redundancia-, con un lenguaje visual, mediante el cual se crean "nuevas fórmulas de asociación y crea con formas propias, nuevos códigos de comunicación. Utiliza conjuntamente nuevos signos y símbolos, elementos fonéticos y visuales, así como elementos tipográficos."(5) En el libro de artista no necesariamente se habla de tal o cual cosa sino que busca una fórmula determinada para decirla, una fórmula visual y manual hecha a la medida, es así entonces cuando logra "una secuencia de espacio desarrollados en cualquier lenguaje escrito y en cualquier sistema de signos."(6)

En el libro convencional la forma se repite de manera casi idéntica, varía el tamaño, el número de páginas, la tipografía, el papel usado, el material de la cubierta, etcétera, y se ha creído que lo único con posibilidades infinitas de variación en este tipo de libros es su contenido. En el libro de artista, se valora el color, la forma y el espacio, así como el soporte donde se desarrollará la obra, "dándole categoría de espacio artístico en potencia; junto al lenguaje semántico, busca lo estético."(7) De este modo la objetividad del libro ahora es vista de manera autónoma, lo que desencadena toda una serie de reinterpretaciones que van, desde el modo de manipular el objeto, la forma como se transmiten las ideas y sus opciones de lectura.

También en libro de artista es posible abordar diferentes temas como: ciencia, arte, historia, astronomía, política, religión, filosofía, astrología y psicología entre otros, de ahí la riqueza de posibilidades para que un estudiante desarrolle investigaciones en un campo determinado, que le permita enriquecer sus conocimientos y por ende desarrollar la capacidad creatividad para hacer propuestas novedosas, por medio del lenguaje visual y el juego de imágenes. Otro aspecto es que el artista puede hacer referencias a textos escritos o a un conjunto de imágenes que serán depositadas en el espacio conceptual del nuevo libro.

El libro de artista puede ser un microcosmos de un macrocosmos - en el campo metodológico podemos llamarle a esto, reducir el universo de estudio para posteriormente plantearlo como un problema de investigación y definirlo-, puede ser ese lugar metafísico donde todo es posible. Sus páginas pueden propiciar una lectura diferente en secuencias aleatorias o que no necesariamente sigan un orden establecido -adelante- atrás como ya lo hemos mencionado.

En este momento podemos deducir, que el libro de artista se encuentra más emparentado con las artes plásticas, que con la escritura de textos e inclusive que con los diseñadores gráficos y el mundo editorial -bien mencionan Antonio Pérez, Antonio Agra y Vicente Chambó, que en este campo existen muy pocos editores, por lo que su distribución y consumo es bastante limitado (8)-. Para reconocer el libro de artista como una obra autónoma, conjunta y completa, es necesario identificar de qué modo el libro adopta la forma de obra de arte o el arte la forma de un libro y, esto se puede lograr mediante el análisis de sus características y su elaboración, y sobre esto -como se ha mencionado se vuelven incontables pero que además se mezclan con la de otros libros, además de que la abstracción que de él hace el autor al producir un libro de este tipo, nos conduce a que el concepto del libro de artista sea infinita, porque hay una realidad; no existe un canon establecido sobre las partes que deben contener estos libros, ni una fórmula para diseñarlos y producirlos -aspectos que si existen en el libro convencional-.

Pero quizá lo más sobresaliente de un libro de artista, "sea el hecho de que pueda formar parte de una biblioteca imaginaria, o biblioteca total, en el sentido de Borges. En su presencia o ausencia de grafías internas, contiene en sí todos los sentidos o ningún sentido. Es decir todos los sentidos porque cada hoja puede ser llenada por los significados que cada intérprete le otorgue. Y ninguno porque no es necesario que halle palabras para que el 'libro' este dotado de sentido. En esta dialéctica de la subversión a los cánones y convenciones sociales, el libro de artista emerge como una nueva idea visual, que es la transgresión a la cultura instituida y sus leyes. Una obra cuya pluralidad no es la práctica milenaria de la lectura, sino la acción social del consumo de belleza. La única retórica del 'libro del artístico' es su forma. Carece de contenido aparente, pero no de contenido estético. Es en este hecho, que se funda la presencia del significado. Es una figura retórica, no lingüística, desarrollada desde la tapa hasta la contratapa. En cada hoja podemos, como un test proyectivo, imaginar lo que dice de sí mismo el autor; es al mismo tiempo emisor, transmisor y artesano de un mensaje."(9)

Como una obra de arte el libro de artista tiene determinada forma, puede ser idéntico a los libros convencionales o puede adoptar otras formas. La fórmula

visible más común "paginas-cubierta" puede ser parecida a la del libro (códice, paginas sueltas, biombo, etcétera) o puede ser la interpretación de un objeto cualquiera dentro de un recipiente en forma de libro (cajas con forma similar al libro). El libro de artista requiere de elementos que puedan ser manipulados, partes que puedan ser extendidas, trayectorias que puedan ser elegidas, elementos que puedan ser insinuados. De todo esto se pueden hacer múltiples combinaciones proporcionando un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que este tipo de libros se pueden tocar ver, sentir, oler, en una infinidad de múltiples y variados formatos, que permiten la posibilidad de establecer una interacción íntima entre las personas.

El libro de artista es susceptible de reproducirlo no solo con métodos manuales sino también por medios mecánicos y electrónicos. Puede ser tanto un trabajo original como la reproducción de un trabajo original preexistente. El número de ejemplares realizados puede convertirlo de ejemplar único, a un libro de artista seriado, estos pueden estar firmados por el autor o no, pero no pierden su carácter de libro de artista. Su mayor reproducción y no seriación también permite que lleguen a un público más amplio y a un bajo costo, cuando estos son realizados para trascender los medios convencionales de difusión del arte. La técnica de reproducción, independientemente de la realización puede ser cualquiera, desde una forma manual hasta cualquier otro sistema y técnicas de la gráfica tradicional, o también por algún medio mecánico o electrónico, desde el más rudimentario hasta el más sofisticado (offset, electrografía, impresora de computadora) e interactivos (cd rom, video y otros medios electrónicos).

El libro de artista como obra de arte puede ser utilizar cualquier técnica (en todos los ejemplares o solo en el original). Puede utilizar técnicas directas sobre los soportes que no sean factibles de reproducirse como la pintura, el esgrafiado o el dibujo. El utilizar la estampa tampoco implica que deban existir varios ejemplares ya que pueden estar colocados en una estructura la cual no permita la repetición. Se puede hacer de diferentes dimensiones (desde bolsillo hasta monumentales), el libro puede verse por partes o puede verse todo su contenido. Puede hacer alusión a un libro ya escrito. Es posible realizarlo sobre cualquier superficie: papel, cartón, cartulina, papel hecho a mano, que son materiales tradicionales o puede estar hecho con tela, plástico, metal, madera, latón, acrílico etcétera. Las páginas pueden ser suaves o duras, en caso de que las tenga, porque puede carecer de ellas. Puede haber una combinación de todos estos materiales o puede aportar materiales novedosos ya impresos, encontrados y reciclados.

Cualquier cosa puede ser un libro, o de cualquier cosa se puede hacer un libro, lo mismo de una caja de cartón, una maleta que de un monitor de computadora,

como de un espacio delimitado, donde se van transformando cada una de las partes y se convierte el espacio físico en libro (las paredes por ejemplo pueden ser los capítulos donde se colocan los elementos que semejan las páginas y toda una habitación se convierte en un gran libro).

El cuerpo también es un libro dice el director de cine Peter Greenaway: "Por mucho tiempo me ha provocado ansiedad lo que pomposamente llamamos la primacía del texto sobre la imagen. Aun cuando hemos celebrado 100 años de cine, éste ha versado más sobre el texto que sobre la imagen. Me entrene como pintor, por lo tanto estoy muy consciente de que, como creador de imágenes, no estoy interesado en ilustrar textos. Esta es mi segunda película con un libro en el título; la primera fue, claro, *Prospero's Books*, donde hubo un intento deliberado de presentar textos escritos sobre la pantalla.... Hay una frase en inglés 'Te puedo leer como un libro'. Entonces en la película -se refiere a *The Pillow Book* - se maneja la idea de que el cuerpo es un libro y a la inversa.... quise escribir un guión donde se unieran esos deleites, la carne y el texto de manera muy íntima..."(10)

Después de todo esto nos podemos preguntar, ¿realmente se puede definir un libro de artista? y como menciona Barbara Tannenbaum "se trata de una interrogante nada fácil; existe una inmensa variedad, tanto en forma como contenido dentro del medio. Si bien algunos libros contienen únicamente palabras y algunos solamente ilustraciones, la mayoría combinan los dos. Los materiales sencillos, baratos y, consecuentemente, efímeros, de ciertos volúmenes, brindan un elocuente contraste con el papel grueso y lujosas encuadernaciones de obras más caras, esmeradas y duraderas. El contenido tiene una gama, que va desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso."(11) Y dice José Antonio Sarmiento: "El libro de artista, al igual que el *mail art* aparece como una alternativa a los mecanismos establecidos en el mercado del arte oficial. Galerías, marchantes y críticos son puestos en evidencia por un medio que se difunde directamente del autor al lector o espectador. Existen editores de 'libros de artista' pero en general es el propio creador el que se encarga de la realización, producción y distribución. En el 'libro de artista' se establece, entre el autor y el receptor, una complicidad que va más allá del placer estético. Es un producto que ya no es un objeto de comunicación -*digamos en el sentido tradicional* - ya que contraviene lo jerarquizado."(12) Otros aspectos que se deben tomar en cuenta para definir el libro de artista, es su "tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artista,"(13) aunque podemos decir que no necesariamente todas las características que se mencionan, deben aparecer en cada lo libro alternativo que se produce.

Debido a esta dificultad es que se optó por generalizar y nombrar el seminario como del **libro alternativo**, ya que inclusive hay quien incluye cualquier otra manifestación del libro dentro de los libros de artista, como por ejemplo el mismo Sarmiento antes citado lo hace cuando dice que "Dentro de los 'libros de artista' nos podemos encontrar una gran variedad de tendencias: libros de viajes, libros de performances, libros de poesía visual, concreta y fonética, libros de objeto..."(14)

Si bien es cierto que dentro de los libros alternativos, el "libro de artista" se deriva del *livre d'artiste*, el término se refiere a los libros ilustrados de antes de los años sesenta, y por lo regular no cuestionan la página ni el concepto del libro en lo material ni en lo formal, aspectos que son indudablemente inherentes al "libro de artista" para que emerja como tal, ya que en este siempre podrá observarse una incidencia sobre la "estructura y significado del libro como medio y forma artística."(15) El libro de artista, en su totalidad, es concebido por un artista que concreta sus ideas y dirige su ejecución, como más le conviene dentro del proceso creativo, en cambio en el libro ilustrado, el artista de cualquier área de las bellas artes, en palabras de Matisse, es un segundo instrumento que debe seguir el paso al escritor para iluminarlo. En un libro de artista el autor escribe - si elige textos de otros autores como pretexto, entonces se convierte en un libro "híbrido" de artista-, si es necesario, produce las imágenes y se ocupa de su diseño, y es en esta interrelación que su función de creador encuentra un desarrollo pleno. Desde un principio el productor selecciona los medios idóneos en función de sus requerimientos funciones y combinaciones, y de de las relaciones que quiere establecer y poner en evidencia. En muchas ocasiones estos creadores de libros de artista, pertenecen a un nuevo tipo de artistas, se presentan, ya no son solo como grabadores, pintores, dibujantes o escultores, sino que recurren a materiales inéditos y diversos, con los cuales transforman el libro en un verdadero espacio alternativo, en una pieza sorprendente y excepcional como propuesta visual. Queda de este modo más claro, que este tipo de libros son en sí mismos una obra y no el medio para difundir una obra determinada. Con lo que afirmábamos también que el libro de artista, no es un simple medio para transmitir un contenido, este es una forma-libro indisolublemente ligada a la expresión y el significado, una construcción totalmente realizada por el artista creativo.

Se pueden plantear dos vertientes del "libro de artista" actualmente, y aunque los autores se esmeran por presentar las definiciones más acertadas, llega un momento que el libro objeto hace su aparición, veamos, dice Martínez Moro que los artistas más conceptuales se inclinan por utilizar el libro como un soporte documental donde se registran todo tipo de experiencias, actuales o caducas e

inaccesibles y, la otra vertiente es la de los artistas que utilizan el libro como un espacio de experimentación "desde el supuesto de la integración multimedia (Abraham Moles se ha referido al libro ilustrado como "obra bimedia") así como de intervención, al tratarse de un soporte de gran carga simbólica para nuestra cultura occidental."(16)

En el "libro de artista" como ya lo hemos mencionado, no se hace necesaria la referencia previa a un texto, como si lo requiere el "libro ilustrado" en donde uno y otro se complementan, sin embargo aunque no se puede negar la posibilidad de que un escrito se incluya en el libro de artista se "extiende la posibilidad a la realización de un proyecto original en forma de libro en el que el artista interviene total o parcialmente. El libro se convierte esencialmente en un soporte que, en virtud de su tradicional bidimensionalidad mediática formada por palabra e imagen, se ve catapultado hacia una reunión de géneros y disciplinas que lo convierten en un genuino producto multimedia. En el terreno comunicativo puede dar lugar al uso simultáneo de la palabra, la imagen, el sonido, el tacto, e, incluso, el olor. En el terreno artístico y plástico da paso a la entrada de la literatura, la poesía, la pintura, el dibujo, el grabado, la escultura, la música, los medios informáticos, etc. En el campo más específico de las artes gráficas significa poder operar conjuntamente con tipografía, fotografía, serigrafía, litografía, grabado calcográfico y xilográfico, *collage*, la autoedición informática, intervenciones directas de todo tipo, y cualquier otro medio susceptible de ser incluido (y no necesariamente impreso) en objeto-libro."(17) Precisamente el final de esta cita nos muestra como los límites entre los **libros alternativos** se evaporan, porque como dice Karla Stellweg "el libro de artista, o la página como espacio alternativo, el libro objeto de arte o trabajos artísticos impresos, el arte del libro y demás nomenclaturas continúan siendo volátiles y abiertas."(18)

Podemos mencionar que "en consecuencia, cualquier intento en cuanto a una definición del medio no debería de tomarse como un precepto o como una fórmula "(19) De todo esto se puede deducir que en un libro de artista se amalgaman perfectamente los universos de la plástica y la literatura, su autor escribe o escoge los textos -cuando existen-, produce las imágenes y se ocupa del "diseño"; es en su interrelación que su función de creador encuentra un desarrollo pleno. Desde el inicio el artista escoge los diferentes medios en función de sus combinaciones y de las relaciones que quiere establecer y poner en evidencia. En muchas ocasiones el artista ya no solamente es pintor, escultor o grabador, sino que pertenece a otro tipo de creadores, que recurren a otros materiales inéditos y diversos, y que modifican el libro en un verdadero espacio alternativo, en una pieza extraordinaria de sus propuestas visuales. Creemos de este modo que el libro de artista es el medio idóneo para la investigación teórico-práctica en el proceso de enseñanza-

aprendizaje en un seminario como el del **libro alternativo**, ya que en él los participantes se pueden ayudar con nuevas técnicas que traspasen las fronteras existentes entre las diversas disciplinas, y en las que el elemento preponderante sea la búsqueda y el encuentro de nuevas soluciones que permitan una libertad más amplia, cuestionando no solo el espacio plástico de la página, sino el libro en su conjunto exterior e interior, y donde la secuencia espacio-temporal no solamente se quede en la propuesta, sino, que incida también en su entorno y sobre el lector o espectador.

Entre las características más sobresalientes de este tipo de libros, y que tampoco podemos asegurar que le sean totalmente exclusivas, están:

El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro -en algunos libros actualmente el autor supervisa el proceso de edición-

Puede o no llevar un texto -si lo lleva deberá de ser del propio artista que produce el libro-.

El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.

El libro es entendido como una secuencia espacio temporal.

El libro puede estar realizado de tantos materiales como la imaginación del artista lo permita.

El "lector-espectador" es invitado a participar del libro como una experiencia, que puede involucrar todos los sentidos.

El libro de artista es aquel que cuestiona sus bases y conceptos desde el momento de ser editado.

2.3.2. El Libro Objeto.

Como ya hemos visto no es nada fácil delimitar las fronteras entre este tipo de libros, pero tampoco es el objetivo de este trabajo, en todo caso lo que se pretende es más bien presentarlos como alternativas en la producción plástica, donde pueden aplicarse una serie de conocimientos adquiridos en un proceso de enseñanza aprendizaje. Sin embargo aunque no sean las metas de esta investigación, ahora presentaremos las características del "libro objeto", que de

antemano podemos decir, que poco difieren del "libro de artista", ya que los conceptos que los definen funcionan igual para uno, que para otro.

En libro objeto, existe primero la intención de preponderar el objeto en sí mismo y no a su productor. Tiene un carácter menos restrictivo que el de artista puesto que para producirlo, se involucran aspectos emotivos y lúdicos que pueden permitirse la sorpresa de sus resultados que no habían sido contemplados, siendo además un medio en el que puede experimentar un público más amplio. En primer lugar, un aspecto importante para el "libro objeto" -que lo mismo debe ser para el "libro de artista"- es que se ubica principalmente fuera de la industria, y en segundo su intencionalidad dentro de un marco de referencia conceptual, basado en el proceso histórico del libro. Pero debemos aclarar que aun cuando debe ser tomado el aspecto histórico como campo de investigación para producirlo, el proceso de experimentación por parte de los individuos que desconocen su historia, tampoco es un impedimento para que quien lo desee, pueda aventurarse a producirlo.

Entre uno de los aspectos que ha obstaculizado la permanencia y divulgación del "libro objeto" es lo referente es la falta de un lenguaje apropiado para su lectura. Esto implica también el diseño de un metodología para la crítica de un objeto que no es exclusivo del ámbito artístico, sino que puede funcionar como un elemento más de expresión creativa, ampliando de esta forma su campo de producción.

Para evaluar un libro objeto debe tomarse en cuenta el resultado, y un aspecto fundamental, es considerar el proceso de producción como la experiencia de un proceso de enseñanza-aprendizaje permanente. El "libro objeto" debe considerarse siempre como el medio y no el fin de ese proceso de aprendizaje en el que esta involucrado el productor.

Hacerce la pregunta de ¿que es lo que se experimenta cuando se le da vuelta a una pagina determinada? puede ser fundamental en estos libros, y "esto es lo que un crítico de un libro debe preguntarse, y que para la mayoría de los crítico es una pregunta incomoda."(1)

Richard Kostelanetz describe la diferencia entre el libro de escritor *book hack* (2) y el "libro de artista" que mucho se asemeja a la del "libro objeto", porque cuando el diseñador o formador del primero sucumbe a las convenciones del medio, las paginas se parecerán unas a otras, en cambio los otros libros, los alternativos, profundizan en "que más" puede hacerse y llegar a ser un libro. El "libro de artista" y el "libro objeto" trascienden las convenciones y cánones establecidos por la industria editorial, sin embargo cada una de las propuestas tiene un valor de uso y

un cometido diferente. Existen "tres características innatas del libro convencional son: las cubiertas que protegen el contenido y ofrecen alguna idea de su naturaleza; la página que es la unidad discreta o sutil; y una estructura de secuencia, pero quizá ni la cubierta, ni las páginas, ni la secuencia es un requisito para obtener una definición del libro."(3) Por supuesto que los requisitos que plantea Kostelanetz, para un libro convencional poco ayudan para definir el libro que a nosotros nos interesa, pero hay un punto que se debe de tomar en cuenta, que ni siquiera los aspectos que menciona son fundamentales para definir el libro tradicional, en virtud de que su forma, tal y como lo conocemos, es producto de convencionalismos y exigencias de un mercado que se remonta varios siglos. "Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo. de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mensurables, constituye un agenciamiento. Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad."(4)

Un libro objeto propone otra idea de su lectura; rompe con la secuencia tradicional, abre la inventiva de quienes lo leen alterando su principio y su fin. El libro objeto hay que entenderlo dice Martínez Moro "más bien como un contenedor o continente de imágenes, textos y signos gráficos, por lo que desde esta óptica podrá adoptar múltiples e insospechadas formas."(5)

Hasta la fecha no ha sido fácil establecer las características primordiales que todo libro objeto debe contener, para poder establecer una metodología para la crítica, no desde el punto de vista de la narrativa, sino como un objeto de expresión visual alternativa. Este aspecto, al parecer no ha sido abordado claramente -esto tampoco es motivo de esta investigación, pero si lo es para la crítica de arte, quien tendrá que hacerlo en algún momento-, puesto que la existencia del libro objeto para muchos no tiene vigencia, ya que se le ubicó como parte de la producción de artista plásticos o visuales de los años setenta. Sin embargo es posible demostrar su vigencia y validez como la tiene cualquier forma de expresión.

Entre las características o constantes que posee un libro objeto para denominarlo como tal están; la forma. El espacio y la secuencia pero de modo alterado,. Así se

puede ver como la idea de un "libro objeto" parte definitivamente del concepto convencional, pero es solamente eso; se puede realizar un libro objeto sin que necesariamente tenga la misma conformación. Si por ejemplo, hay quienes proponen que un *palimpsesto* pueda ser considerado libro objeto por el hecho de tener un soporte como fuera antiguamente la tablilla, o por ser un manuscrito que presenta huellas de escritura borrada en varias ocasiones, sin poseer características que lo enmarquen en el libro tradicional, no necesariamente lo es, pero si significa otra idea de libro, y quizá no necesariamente libro objeto como lo refleja el siguiente párrafo. "Bonito enredo _dijo Guillermo señalando el complejo juego de pisadas que los monjes y los sirvientes habían dejado alrededor-. La nieve, querido Adso, es un admirable pergamino en el que los cuerpos de los hombres escriben con gran claridad. Pero éste es un palimpsesto mal rascado y quizá no logremos leer nada de interés."(6)

Para establecer el análisis de un libro objeto hay que desmenuzarlo, desarticularlo como hizo D. Roth. El aspecto fundamental está en su carácter de objeto más que en el de libro; por esto es que en determinado momento se invierten los términos y se le llama "objeto-libro", (7) pero nosotros seguiremos de la misma forma como lo hemos hecho hasta aquí "libro objeto". Y mantendremos que en un libro alternativo como se hace en la actualidad, pueden intervenir tanto diseñadores e impresores externos -aunque también puede ser totalmente realizado por el que se lo propone, como los que se producen en el "**Seminario-Taller del Libro Alternativo**" de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y como también se puede comprobar en los que surgieron del "**Seminario del Libro Alternativo**" llevado a cabo entre los meses de noviembre y diciembre de 1999, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, España.-, y el libro objeto se supone que debe ser realizado exclusivamente por el autor, privilegiando la existencia del objeto, ya que en el de artista por lo regular se privilegia al hacedor.

De este modo, para que el libro objeto sea, requiere como una de sus condiciones, que esté desvinculado de un proceso industrial, ya que en el momento en que se somete a un esquema de reproducción preestablecido (como pueden ser los medios de reproducción fotomecánicos y la encuadernación), se distancia el contacto con el objeto a lo largo de su proceso, y es una condición fundamental que debe asumir el que lo produce mediante la experimentación. El libro objeto se ha reproducido mediante sistemas manuales con el mimeógrafo como se utilizó en Europa en la década de los sesenta, sistema que también fue manejado en México por algunos productores. Con esto se puede apreciar la posibilidad de reproducción, pero en todo caso debe de mantener su carácter de obra única e irreplicable. Por lo regular la producción del libro objeto ha demostrado poca

viabilidad de su reproducción debido a su carácter manual y artesanal. Inclusive algunos de los llamados ilustrados, que por sus características ya no se pueden ubicar dentro de ese género porque presentan una "complicada estructura como el titulado *Alturas del Machu Pichu* (1966) de Pablo Neruda ilustrado por el artista de origen austríaco Hundertwasser. Se trata de una litografía sobre cartón estampada en vivos colores y dividida en diez partes, que una vez montadas (tal y como hacemos con un recortable infantil), se convierte en un volumen formado por treinta y dos prismas trapezoidales. Otros libros como *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca, ilustrado por Piotr Kowalski, se alejaron tanto del concepto del libro tradicional que más bien parecen esculturas múltiples. En este caso se trata de un objeto realizado mediante formas geométricas (cubos y láminas) en metacrilato transparente coloreado."(8)

Existen muchos casos en la reproducción de libros objeto -que en su momento así los llamaron-, especialmente en Latinoamérica, en los que la reproducción de textos o iconografía se realizó con mimeógrafo. La idea de seriar los libros se acerca más a la producción tradicional, aunque evidentemente los productores de libros de los años sesenta y setenta, asumían el proceso totalmente. De esto se desprende que una de las finalidades del libro objeto no es la reproducción, pues de esta modo perdería fuerza en lo que se refiere al tratamiento de la forma (o morfología) como parte de su necesidad de expresión. La manualidad como facultad orgánica, se supone como parte intrínseca de la elaboración del libro objeto, al menos como fue concebido en un principio. Actualmente ya se dan propuestas de libros que involucran alta tecnología en su proceso (sin llegar a ser libros electrónicos), que bien pueden privilegiar su objetualidad sin requerir necesariamente la computadora como soporte; sencillamente se trata solamente de libros con imágenes digitalizadas que pueden corresponder al rango del libro objeto, mientras no se les ubique en algún otro campo de los libros alternativos.

De esto se desprende, que el libro objeto es, de acuerdo a sus características un medio de expresión de reproducción limitada y de alcance restringido; su producción no puede masificarse, y por esta razón es que tiene una gran aproximación a la pintura. Menciona Reindl, con motivo de la Documenta VIII de Kassel (1977), en la que por primera vez una amplia exposición giraba en torno al libro: "Ya entonces Kiefer marco el rumbo que habría de seguir un arte en el que la pintura y el libro deben ser socios con los mismos derechos... - y continua diciendo- A mediados de los sesenta, tiene lugar un cambio patente, ya que los artistas cuestionan a partir de entonces la función del libro como mediador de textos; el libro se convierte en portador autónomo de la expresión figurativa... Los libros de Anselm Kiefer no forman parte de estos antilibros surgidos de tal actitud ni tienen tampoco un marcado carácter de objetos-libro o libro-objeto. En su

quehacer artístico, el libro y la pintura están en continuo y mutuo diálogo, que va desde la materialidad sensual hasta la materialidad representada por símbolos."(9) En los libros que produce este artista se observa que pierden el carácter de producto masivo, y permiten apreciar un "cierto valor artesano. Kiefer, con grabados monumentales y libros como el célebre Der Rhein de 1983, se distingue por la instrumentalización que hace de las diferentes planchas de madera con las que edita sus libros y grabados, de manera que aparecen en distintas obras completa o parcialmente. Hace extensivos al grabado conceptos temporales de intervención como los que maneja en su obra pictórica, entre los que destaca el palimpsesto, desfigurando o embelleciendo los grabados y fotografías con tierras y otros materiales. En este sentido, para Kiefer el libro de artista es ante todo un soporte cultural, un objeto de un gran potencial receptivo que se elabora y manifiesta ineludiblemente mediante un proceso espacio-temporal."(10)

Posiblemente no tengan ese "marcado carácter", pero tampoco dejan de estar dentro del rango del libro-objeto Ya que como menciona R Kostelanetz: "En teoría, no hay límites acerca de los tipos de material que pueden ser colocados entre dos cubiertas, o cómo esos materiales puedan ordenarse. Esta distinción esencial separa al libro imaginativo del libro convencional."(11) Digamos que Kostelanetz se refiere al hecho de que la mayoría de los libros, son primeramente acerca de algo fuera de ellos mismos, y que la mayoría de los libros objeto y los de artista son sobre ellos mismos. Así mismo propuso observar tanto la forma como los materiales alternativos que se utilizan en lo producción tanto del libro objeto como el libro de artista. Y también plantea la pregunta "¿es un libro porque quien lo produce dice que lo es?" (12) Por ejemplo, muchos autores han autopublicado libros que por el hecho de presentar los textos en una caja de cerillos, los denominan libro objeto. El libro objeto por sus características tiene una función subjetiva y restrictiva en cuanto a su reproducción. Su valor reside en que todos los elementos que contiene forman parte de un lenguaje estético; tiene vigencia si se considera su importancia como una forma más de la expresión creativa individual e implica la libertad de un proceso de expresión de quien lo asume. El hecho de "transgredir" o modificar la forma del libro convencional ofrece soluciones bastante amplias, inimaginables e insospechadas, que implican un proceso de trabajo y de investigación donde la teoría y la práctica se ven amalgamadas en la experimentación y exploración, de ahí su importancia para abordarlo en el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de las escuelas de bellas artes.

Retomando algunos aspectos que menciona Ulises Carrión en "El Nuevo Arte de Hacer Libros", y que pueden ser aplicados al libro objeto esta por ejemplo, que: "Un libro es una secuencia de espacios... (que) Cada uno de estos espacios es

percibido en un momento diferente (y que) un libro es también una secuencia de momentos... (que) Los libros existieron originalmente como contenedores de textos literarios... Pero los libros, vistos como una realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el lenguaje literario, sino cualquier otro sistema de signos."(13) Lo que menciona el autor, se presenta como un universo de posibilidades para ser exploradas, y practicadas por cualquier productor que pretenda incursionar en este campo.

El libro objeto en su función subjetiva, es una colección de afectos que se externalizan en la creación de un objeto, que junto con la manejabilidad debe llevar a quien lo produce, al control casi total en la solución de su idea.

Los ejemplos de Duchamp son tan solo una muestra -pero no cualquiera-, de que la creación y el consumo de los propios objetos es una dimensión esencial como imaginaria de la vida. el libro objeto ofrece la posibilidad de no sólo ser consumidores de formas de expresión, sino creadores de ellas.

El libro objeto se propone como la materialización del deseo; es el espacio donde cada creador participa en su propio proceso creativo, que por consiguiente, ofrece la promesa de comunicar dicho deseo a un público determinado.

Por lo que se refiere al aspecto objetual, o forma, es aquella que materializa o dispone y compone armónicamente las imágenes primigenias que se entrelazan, cuando la intuición y la emotividad aparecen, y sobre todo, cuando se pretende ser creativo y generar ideas novedosas, utilizando adecuadamente los elementos plásticos así como todo tipo de recursos técnicos y materiales para concretar un proyecto, porque "el sistema de preferencias de un artista, sus patrones de reconocimiento y evaluación son la gran creación que va a distinguirlo de los demás. Cuando pintó el Sena o el Támesis, Monet eligió el mismo tema elegido por cientos de pintores. La diferencia estaba en el sentimiento que dirigía y acompañaba su proyecto. El Sena o el Támesis pintado debían encarnar al Sena o al Támesis soñado. No hay forma de copiar la realidad si no es a través de la irrealidad del proyecto, es la anticipación de lo no existente que lo impulsó a inventar una técnica nueva. Cuando las expectativas son tan novedosas que abren un intervalo entre lo que se proyecta y lo que se puede hacer, el creador tiene que inventar una técnica nueva o un nuevo modo de crear, para poder salvarlo."(14) Cabe hacer notar que en dentro del proceso de elaboración de un libro objeto se experimenta una actitud lúdica y, la libertad de expresión creativa es fundamental. Su producción se presenta como la inmersión en un laberinto que abre la puerta a la imaginación y la fantasía en un acto eminentemente creativo,

que invita a materializar el deseo a través de un objeto, donde posteriormente el lector o espectador podrá descubrir lo insospechado al interactuar con él.

El proceso de producción del libro objeto implica, la reinención y/o recreación, y desinhibe la capacidad lúdica provocando un sin fin de emociones, al asumir la manualidad de un objeto realizado por uno mismo. En un acto de este tipo se revitalizan los sentidos y, como en toda actitud lúdica es necesario dejarse sorprender

Su forma puede ser la de un libro tradicional o convencional, siempre y cuando se le involucre como parte del pretexto del objeto mismo, aunque también está la posibilidad de transgredirla o transformarla de acuerdo a una idea preconcebida, en este caso nos referimos al **Seminario-Taller de Producción e Investigación del Libro Alternativo**, donde se requiere de un proyecto de investigación y una propuesta inicial.

Algunas características sobre el libro objeto - que también pueden aplicarse a otro tipo de libros alternativos- son:

Que mediante el proceso de elaboración, se asume como un medio para desarrollar la expresión creativa.

Que el texto y las páginas no son condiciones para producirlo.

Que debe apreciarse como una realidad autónoma que puede contener cualquier lenguaje además del literario.

Que tiene una íntima relación con la mano, y debido a su función comunicadora requiere de un espectador o "lector".

Que comunica un fenómeno imaginativo e innovador -en cuanto objeto-.
Que por lo regular es totalmente realizado por el autor.

Que tiene una secuencia espacio-temporal, aunque no necesariamente lineal.

Que por lo regular es obra única, cuyo aspecto fundamental presupone un carácter artesanal y, es un libro de alcance restringido.

Que contiene y desarrolla una actitud lúdica del que lo produce.

Que es producto de la investigación-experimentación de la forma, así como de diversas técnicas y materiales para su elaboración.

2.3.3. Una posible demarcación de los libros alternativos.

Clasificar los libros alternativos no es una tarea fácil debido a su carácter y versatilidad de los mismos. Y como dice Johana Drucker: "Cualquier intento por definir un libro de artista es arbitrario o demasiado específico. Los libros de artista toman cualquier forma posible, participan en todas las maneras de hacer libros, en cualquier "ismo" posible de corrientes artísticas y literarias, en cualquier modo de producción, cualquier forma, cualquier grado de efemeridad o duración archivable."(1)

Esto representa también un problema al cual se enfrentan constantemente los teóricos del arte e incluso los bibliotecarios o curadores - La Biblioteca Regenstein de la Universidad de Chicago los ha clasificado como "*The Books Made Art*" (2)-, de los museos donde se conserva este material ya que pretenden establecer una jerarquización de este nuevo arte sin conocer realmente sus características particulares. Sin embargo, se pueden mencionar ciertos aspectos que los distinguen de las publicaciones tradicionales y, que a continuación se mencionan a manera de lista para facilitar una mejor comprensión sobre este tema. Cabe destacar que debido a la evolución constante del libro alternativo, estas características indudablemente pueden en un futuro sufrir modificaciones

- a) El artista que realiza este tipo de libros, se convierte en el responsable del proceso total - inicio y fin - en la creación y producción - en toda la extensión de la palabra - del libro.
- b) El libro alternativo puede llevar o no un texto (el texto en caso de que lo contenga, solo será un pretexto u o un eslabón más en la producción del libro).
- c) Este tipo de libros pueden estar manufacturados con tantos materiales como la imaginación y recursos del artista lo permitan.
- d) El artista-escritor controla el tránsito del lector a través del libro.
- e) El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.
- f) El lector es involucrado para que participe del libro como una experiencia, que va desde los aspectos visuales, táctiles, olfativos hasta los relacionados

con los elementos plásticos del lenguaje visual: espaciales, temporales y escalares.

- g) El libro alternativo cuestiona en el momento de ser editado sus propias bases o conceptos - de ahí su proceso y constante evolución.

Tomando en cuenta todos estos aspectos y la enorme gama de posibilidades creativas que surgen de la mezcla entre ellos, mencionaremos algunas de las características más comunes, que nos permitan - en la medida de lo posible -, hacer una síntesis de los diferentes tipos de libros alternativos que existen hasta el momento.

Libro de artista Los libros de artista son obras de arte visual y su principal característica es la de experimentar. En él se yuxtaponen imágenes, textos o palabras alejándose de los convencionalismos a los que se ha sujetado a la imagen por siglos. Los artistas por medio del libro se encargan de romper con la relación monótona del libro tradicional, imitándola y parodiándola con el fin de crear una nueva forma de lectura de imágenes y visualización de textos. De ahí que podemos encontrar diversos ejemplos de libros de artista con exploraciones visuales únicas e irrepetibles. En este tipo de libros cabe mencionar que los textos son del artista, -el los produce y los escribe-, además de que guardan una estrecha relación con las imágenes, mismas que son el resultado de la utilización de todos los medios que pueden estar a su alcance en ese momento,

Libro ilustrado Es el resultado del trabajo del escritor en conjunto con el artista y, tiene a menudo un formato imponente y se presenta como un trabajo impreso - considerado como lujoso y precioso-, en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada y muy cuidadosa. Tiene por lo regular un tiraje limitado ya que su costo de producción es muy alto y, está destinado a un público restringido y exigente. "En cuanto a los libros ilustrados (lo que se dará en llamar *livre d'artiste*), sabemos que - Vollard- editó veintidós, aunque los proyectados superan con mucho esta cifra. Los problemas que abortaron estos últimos han quedado bien expresados por el propio Vollard en sus memorias, cuando comentaba a un interlocutor: Figúrese que hay que conseguir que el autor, el ilustrador, el fabricante de papel, el preparador de la tinta, el impresor, el grabador y el editor, y qué se yo qué más, formen, en cierto modo, una sola persona."(3) con esta referencia podemos darnos cuenta de que en el libro ilustrado existe una noción de unidad, independientemente de que sean varios especialistas los que participen en su producción.

En la producción de este tipo de libros se emplean materiales de alta calidad,- aunque esta no es una característica inseparable de la definición-, ya que también

se producen este tipo de libros con papeles de baja calidad, de deshecho, reciclados, etc, lo cual no demerita ni modifica el valor de la obra.

Libro Objeto Son por lo regular ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo. Su manifestación es escultórica o pictórica y en su apariencia exterior lo que lo define es el carácter de objeto, antes que como libro. Sin embargo hay que mencionar que es el productor quien lo visualiza y lo concibe como un libro desde un principio.

Libro Híbrido Se le llama así a aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores, es decir, que reúnen características de los libros de artista, ilustrados y objeto ya sea parcial o totalmente. También cabe aclarar que en muchos de estos libros existe un escritor y un artista o varios quienes trabajan conjuntamente. Es importante mencionar que los textos pueden ser solo un pretexto ya que las imágenes en este tipo de libros no ilustran el texto que se incluye.

Libro transitable Se le nombra así porque está ligado íntimamente con la instalación, donde el espectador se ve involucrado en un espacio determinado por la percepción a través de sus sentidos esto es: auditivos, visuales, táctiles y olfativos, que en todo caso son los que pueden generar diversas actitudes frente a un acontecimiento.

Ediciones alternativas. Existen muchas variantes en los libros que se producen fuera de la industria. Algunos escritores encuentran una alternativa en la autopublicación, aunque se ciñan a los esquemas tradicionales. En este tipo de micro industria editorial, en ingles llamada *Vanity Press.*, también existen creadores que deciden escaparse de las reglas tradicionales y ortodoxas del arte y hacen circular objetos como si fueran libros. Lo alternativo en este caso, es lo que se refiere a otra opción frente al concepto de producción y consumo tradicionales, aunque conserve una estructura similar a la del resto de los libros. Son reproducidos en sistemas manuales de impresión como el mimeógrafo, la serigrafía o fotocopia entre otros medios. Por lo general se hacen ediciones cortas con opción de imprimirlas en papeles baratos.

El rango en las ediciones alternativas, es muy amplio, pero todas estas publicaciones aunque sean propuestas diferentes, en lo que se refiere a costos y diseño, involucran procesos relacionados con el libro convencional. Estas variantes en el papel, la impresión en serigrafía, empaque -entre otros- no rompen fácilmente su forma pues siguen privilegiando el trabajo del autor, en estos casos el libro sigue siendo el medio y no precisamente una forma de expresión *per se*.

Libros electrónicos. Existe también otra forma de abordar el libro como objeto alternativo a la producción en serie por medio de la imprenta y al libro realizado manualmente, y es el que se refiere a la propuesta emprendida por la nueva tecnología en el libro disco y/o libro compacto y libros virtuales; no requiere de ningún proceso tradicional para su reproducción. Su presentación ha logrado condensar el espacio que ocupa el libro tradicional, pero requiere necesariamente de la computadora u otro medio electrónico para acceder a su información. En términos de funcionalidad ocupa un espacio mínimo y puede contener la información de varios volúmenes. La forma de este tipo de libro encuentra la razón de ser, en el medio que lo despliega, si se sustrae de su ambiente, pierde su función.

La economía de la forma tiene muchas vertientes. Ahora, con el desarrollo incesante de los medios computarizados y electrónicos se ha logrado compactar la información; la variante es el medio en que se lee que requiere necesariamente un soporte electrónico. Existe una afinidad entre el libro objeto y el electrónico, se trata de que ambos pueden ser leídos de forma no lineal; este concepto en el libro electrónico se llama hipertexto que consiste en el hecho de que el usuario puede acceder a la lectura de un texto determinado, con la facilidad de romper su secuencia narrativa en el momento que lo desee. La alteración o modificación que se presenta en los libros electrónicos respecto a aquellos producidos de manera tradicional, recae en formato, lo que significa la eliminación del objeto, que responde a la necesidad de la sociedad moderna de economizar espacio, incrementando a la vez la capacidad del libro como contenedor de la información.

Es importante mencionar que la evolución del libro tradicional hacia otros formatos, parece ser el fin de toda una tradición y oficio, cuando se ha vuelto un objeto se mira como especie en extinción. Sin embargo creemos que este no precisamente desaparecerá sino que sufrirá severas transformaciones, como menciona Eco: "...el libro no desaparecerá, pese a que se irá adaptando a nuevos formatos, como la lectura por ordenador."⁽⁴⁾ Si bien es cierto que la tradición en cuanto a la producción de libros, se ve afectada en la actualidad por un proceso de transformación que "amenaza" su apariencia, siempre será sin embargo una alternativa como parte de la diversidad de los medios.

Los libros virtuales. Además de los libros compactos, la computadora como medio, hace posible también el libro de tipo virtual. A través de los sentidos, un individuo se adentra en un mundo que ofrece sensaciones que simulan la realidad en su despliegue tridimensional y de movimiento. Ya no sólo será posible la lectura, sino crear situaciones sensoriales que animarán la narración con la idea

de estar presente también físicamente. Sin embargo todas estas "realidades" solo son posibles a través de este medio. Todo el metalenguaje estético de la nueva tecnología, tiene como materia prima y soporte los mismos elementos que corresponden a los demás medios: la idea, el sueño, y la fantasía del hombre.

Los otros libros. Estos están emparentados con el espíritu del juego (*ludus*) del hombre, según menciona Raúl Renan y se "elige materiales, los mezcla, los corta a las medidas justas; nunca es igual un experimento a otro. Dichas medidas son exactas a sus necesidades de expresión. No es igual una caja-libro que contiene dibujos subrayados con textos alusivos y que se abre tirando un cordel, a una bolsa de papel de estraza (se usa como bolsa para llevar pan) que reúne progresivamente hojas de distinto tamaño con textos literarios de diversos autores. No es lo mismo un pliego de 55 centímetros de largo por 430 de ancho, impreso en ambas caras con textos formados en desórdenes caprichosos adecuados a sus espacios, que unas tiras de colores portadoras de poemas que, unidas en un extremo, simulan un mechón espantamoscas. Estos, que podemos catalogar como libros de integración progresiva (folletín), llevan en su propio sistema el carácter de juego, aunque hagamos a un lado su propia concepción, la cual preconiza las reglas a seguir."(5)

Hasta el momento estas son las características generales que se pueden expresar sobre este tipo de libros, sin embargo existen otro tipo de ediciones alternativas que por su contenido y su carácter efímero, pueden ser consideradas más bien como publicaciones marginales, ya que no conservan ninguna característica de las arriba mencionadas, sin que esto les retire el mérito que algunas puedan merecer en cuanto a forma y contenido.(6)

2.4 Aspectos históricos del libro alternativo.

De acuerdo a las características de los diferentes libros, anteriormente planteadas, podemos deducir que existe gran similitud entre ellos incluso, muchos de los términos empleados para uno también le son comunes a otro, por lo que hemos preferido de una forma más genérica, mantener el término de: el **libro alternativo**, ya que de esta forma podemos agruparlos más fácilmente para este estudio, sin embargo queda como una propuesta futura el realizar una clasificación más específica de estos, así como desarrollar definiciones más concretas.

También los aspectos históricos que se plantean a continuación, tienen el único fin de presentar un panorama general de este tipo de producción plástica y, abrir el camino a los alumnos del seminario, para que ellos, de acuerdo a sus propuestas o proyectos profundicen sobre un tema, determinado que puede ser: histórico, de estilos, sobre un artista específicamente, materiales utilizados, procedimientos de realización, así como sobre diversos temas que pueden ser: políticos, religiosos, psicológicos, eróticos; secuencias espacio-temporales, estructura, formatos y, hasta los aspectos económicos y sociales que se puedan derivar de su producción. El alumno podrá seleccionar cualquier aspecto, dentro estas áreas que aún aquí se plantean bastante amplias, con el fin de que se reduzcan al mínimo y se puedan convertir en un problema de investigación. Asimismo, esto permitirá que se pueda tener un control más específico de la información documental y de campo, necesaria para desarrollar la investigación y plantear el marco de referencia sobre el tema elegido.

En cuanto a los antecedentes del libro alternativo se puede decir que: "El libro es tan esencial, a pesar de todo, en sus diversos aspectos funcionales y vernáculos e inspirador de sus diversas formas y formatos como lo es en sus evocaciones más poéticas."(1) Los libros alternativos han proliferado en este siglo, por lo que es preciso plantear sus antecedentes para así comprender mejor sus aspectos formales y de contenido.

Como ya se pudo apreciar en el aspecto histórico de los libros, existen personajes que han contribuido en gran medida al desarrollo del libro convencional y que se puede decir que estaban conscientes de las posibilidades del libro en su aspecto formal. Sobre este aspecto, se puede citar a los que usaron el libro como un medio artístico de expresión, y que sus aportaciones se contemplan hasta la fecha - aclaramos a partir de la imprenta- como son: Aldo Manuzio, Geoffrey Tory y Fermin Didot entre los siglos XVI al XVIII. Ya para el siglo XIX se pueden apreciar diversas propuestas, que por sus características, es posible ubicarlas como el antecedente conceptual del libro alternativo -llámese de artista u objeto-. Entre estos trabajos están los de William Blake y William Morris, los del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, el del novelista Gustave Flaubert y el poeta Edmundo Jabés. Los dos primeros se dedicaron al experimento del libro como unidad integral y los demás a desarrollar los principios filosóficos, culturales y poéticos que conducirían a comprender el libro conceptualmente. Mallarmé veía en los libros la idea de un proyecto metafísico y una investigación del acto de escribir. Utilizó el libro como base de su poesía y ensayos. Para él la palabra LIBRO (siempre utilizó las letras mayúsculas para diferenciarlo del libro convencional), era un instrumento espiritual. Empleo diferentes técnicas en la elaboración de sus libros tales como la tipografía de periódico, grupos de hojas dobladas y diferentes tipos de

encuadernación. El novelista Gustave Flaubert tenía una visión diferente a la de Mallarmé, para él los libros eran una especie de alteradores de información, y discierne sobre el verdadero valor los libros como puntos de referencia.

Los artistas rusos ubicados en el *avant-gard* , a principios de siglo se vieron influenciados por Mallarmé y la corriente simbolista, en cuanto al tratamiento de los materiales y el entendimiento de que entre la forma -como estructura- y el contenido debería tratárseles con la misma importancia. De alguna forma existe una especie de analogía entre los artistas del futurismo ruso (1912) y los productores de libros de artista de las décadas de los sesentas y setentas, ya que sus principales objetivos eran: crear estructuras o un medio donde el artista tuviera el control absoluto, pero siempre con pocos recursos económicos y con cualquier material. El trabajo de estos artistas se limitaba principalmente a panfletos de tiraje reducido, dimensiones pequeñas y sin lujos. Los materiales utilizados no fueron de larga duración, ya que se utilizaron: papel tapiz, telas, y papel barato entre otros materiales frágiles y efímeros de muy baja calidad.

Algunos de estos libros son *Worldbackwards* (*El mundo al revés* 1912), *A Game in Hell* ("un juego en el infierno"1912), *Half-Alive* (*medio-vivo* 1912) y, *A Slap in the Face of public Taste* (*Una cachetada en la cara del gusto del público* 1913). Como puede observarse estos títulos de los libros estuvieron fuertemente relacionados con el espíritu irreverente del movimiento futurista inicial. Las técnicas que se emplearon fueron la litografía, el linóleo, la impresión con sellos de papa (*potato print*), serigrafía y otras técnicas de impresión obsoletas, se utilizaban también sellos de plástico, acuarelas y cualquier medio de fácil obtención y de bajo costo. Se calcula que fueron aproximadamente sesenta libros los publicados entre 1912 y 1917 y se continuaron elaborando otros en los años veinte, a pesar de la situación política y social que predominaba en Rusia por esos años.

"El florecimiento de la producción del arte de los libros en los años veinte y tempranos treinta se asoció con los esfuerzos de Vladimir Lebedev en Leningrado. Su actividad ganó gran reconocimiento internacional hacia los libros rusos."(2) Estos libros fueron totalmente innovadores, ya que no respetaron de ninguna forma las prácticas y reglas de los libros convencionales impuestas desde la invención de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV, más bien se liberaron y demostraron que el libro podía ser modificado y utilizado de diferentes maneras. Algunos de los representantes de esta época son: Natalia Goncharova que se dedicó principalmente a la ilustración de libros con la técnica de la litografía, y que " junto con sus compañeros creó un nuevo estilo de libro, escrito a mano e ilustrado en piedra litográfica."(3) Olga Rozanova que del año 1912 en adelante "dedicó mucho de su tiempo a los libros futuristas, ilustrando poemas escritos por

Kruchenykh y Khlebnicob, después completó una serie litográfica a color llamada *Gerra* ", (4) que la condujo posteriormente a la pintura abstracta. Otro de los libros más populares de aquel período se encuentran: *Ledentu as Beacon* (1923) de Ilia Zdanevich, creado ya a finales de la corriente futurista y principios del surgimiento del surrealismo. Forma parte de una serie de cinco libros elaborados por este artista, y cada uno de ellos contiene un tratamiento tipográfico diferente. *Ledentu* fue creado utilizando varios tipos de letras con estilos contrastantes, para crear una relación entre el tamaño de las páginas, el papel y la encuadernación. *La Prose du Transiberien et de la petit Jehanne de France* (1913), fue creado por Sonia Delaunay-Terk y Blaise Cendrars (seudónimo de Frédéric Louis Sauser). Este libro consiste en varias páginas de más de dos metros de altura, pegadas a manera de cuadrícula, el texto impreso en varios colores y del lado izquierdo, las pinturas abstractas de Delaunay prosiguen sutilmente del lado derecho para subrayar o dar importancia al texto presentado. Las dimensiones de este proyecto, -recurso no muy empleado en esa época, ya que lo usual eran los formatos pequeños-, le dan a este libro una gran fuerza tanto en el aspecto formal como conceptual. Otro de estos libros es el elaborado conjuntamente por Lizzinsky y Mayakovsky, quien escribió el texto, *For the Voice* (1923), que también innovó en materia tipográfica pero a su vez Lizzinsky se ocupó de crear con formas geométricas imágenes abstractas impresas en blanco y negro. El libro está organizado a manera de libreta de teléfonos, pequeñas tiras del lado derecho con minúsculas imágenes que sirven de referencia a los textos de Mayakovsky. Esto hizo que en realidad la forma y el contenido se intercalaran de una manera que nunca antes se había visto en la edición de libros literarios. Otros libros creados en esa época son *Die Kathedrale* (1920) de Kurt Schwitters, Libro de artista elaborado a partir de *collages* con una clara influencia del dadaísmo.

Filippo Marinetti también incursionó en el arte de hacer libros con *Tumb Tuum* (1914) en el cual experimentó con signos matemáticos utilizando los conceptos futuristas. También es importante señalar que con la publicación del diario parisino *Le Figaro* (1909), Marinetti abrió la posibilidad del uso de la página periodística como un espacio artístico. Este hecho representa un momento importante ya que le dio la posibilidad de difundir sus conceptos artísticos entre un público más amplio. Después de esta fecha diversas nociones emergen como son: "que la página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede ir encarnado como arte, que la obra publicada es una obra de arte tan válida como objeto singular, fueron surgiendo en la consciencia del mundo artístico europeo."(5)

Por medio de la utilización de la página periodística, tarjetas postales y auto-ediciones para elaborar espacios artísticos, los futuristas, dadaístas, constructivistas, surrealistas, etcétera, eludían por un lado el gran consorcio de

galerías y críticos que dominaban las artes en Europa, dichas agrupaciones consideraban que este tipo de arte "alternativo" no tenía una calidad de precioso y no debía ser sepultado en los museos. Por otro lado, lograban difundir la obra, ya que tales corrientes pugnaban porque el arte debía de ser para las masas.

"El principal atisbo de los futuristas en la nueva centuria fue que a través de métodos tecnológicos modernos todavía ni siquiera descubiertos, los artistas podían suscitar interés a un amplio público. El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para hacer conocer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos."(6)

"En el año de 1910 siete años antes de la revolución, los artistas rusos se encontraban ya diseñando la nueva sociedad mediante su trabajo. El pequeño formato de los libros que producían y el acceso de los artistas a las imprentas encendieron un movimiento editorial que dio luz a centenares de obras de libros. Para estos artistas, el arte y la política constituían una misma cosa y el experimento tipográfico en la página les permitía una experiencia visual al mismo tiempo que daban expresión a sus opiniones políticas."(7)

Ya para los años treinta los surrealistas publicaron revistas que se distribuían al público. Ellos al igual que los futuristas se propusieron explotar todos los medios que la nueva tecnología les brindaba para llevar el arte a un público más amplio. Max Ernst importante representante de surrealismo creó en 1934 *Un Semaine de Bonté*, en el cual el manejo del collage y la construcción tanto interna como externa logran acertadamente captar la expresión surrealista, logrando integrar forma y contenido.

Es importante señalar que los libros creados por los artistas alemanes de la *Neue Sachlichkeit*, es decir por el "nuevo realismo" alemán, que aunque fueron más bien libros comerciales en los cuales se utilizaron técnicas de impresión bastante costosas y con un objetivo diferente, relacionaron su significado a través de la yuxtaposición de elementos. Movimiento, tiempo y resonancia. Ejemplos de esta corriente son Albert Renger-Patzsch, que publicó *Die Welt ist schön* (El mundo es bonito), Walker Evans junto con James Agee, realizaron en 1941: *Let us praise famous Men* (Déjenos honrar hombres famosos). Weegee (Arthur Fellig), realiza: *Naked City* (Ciudad desnuda) y en 1945 Robert Frank elabora *the Americans* (Los americanos).

Se puede decir que aunque realmente el libro de artista como tal surge en los años sesenta, los conceptos y experimentos realizados anteriormente, de alguna forma representan las bases de lo que posteriormente se presentará como un gran

movimiento, que repercutirá en el arte occidental y que permitirá tomar al libro alternativo (en cualquiera de sus modalidades) como una forma de expresión.

2.4.1. Europa y Estados Unidos de América, en el panorama general del libro alternativo.

Al libro alternativo -algunos dicen que es el nombrado de artista- se le fija como fecha de nacimiento la década de los sesenta y le otorgan la paternidad a Dieter Roth y Edward Ruscha y, cabe mencionar que algunos escritores se la adjudican a Ruscha y otros a Roth. (1) Con estos dos artistas "se abren dos direcciones principales hacia donde se va a emprender en seguida la creación de los libros de artista. La primera, de espíritu neo-dadaísta que le da una proliferación multiforme: Dieter Roth explorara en cada una de sus producciones, una configuración nueva del libro. La segunda, de espíritu conceptual y, que es la del rigor sistemático: Edward Ruscha defenderá con constancia el principio mismo del libro como continuidad sin pretensión estética."(2) En los años sesenta entre los conceptuales se plantea: "El Lenguaje como obra de arte,"(3) y según Germano Celant, la "atención se desviaba ahora hacia la idea desde el ámbito de lo objetual y lo físico, y de la investigación de la idea del lenguaje escrito. Al mismo tiempo eran conscientes de que las palabras no poseían una importancia intrínseca, sino que la información más importante se derivaba de ellas con respecto a la función y a la categoría del arte. La presentación de la escritura como arte no quiere decir que la forma de la palabra sea estéticamente importante, sino que quien realmente adquiere tal importancia es el argumento y los significados."(4)

Precisamente este renacer del libro con otros puntos de vista, se da en un momento en que, varios movimientos artísticos de la época nacen y contribuyen a su apogeo, tales como Fluxus, los principios del arte conceptual, la poesía concreta, el Pop, el feminismo y el minimalismo entre otros. Estos movimientos se caracterizan por su libertad en cuanto a temática y materiales, no conformándose con la pintura y los medios tradicionales. De ahí lo que se mencionaba anteriormente, que sobre el libro y todo lo que implica su entorno, el panorama es bastante amplio para desarrollar trabajos de investigación -tesis-. Uno de los objetivos de este trabajo entre otros, es el de abrir líneas de investigación para aquellos estudiantes que estén interesados en el libro alternativo, conjuntando la teoría y la práctica; por lo tanto está enfocada principalmente a estudiantes de bellas artes, de los ciclos de licenciatura, maestría y doctorado, en virtud de que es un campo fértil para el desarrollo creativo y, donde se pueden generar ideas novedosas.

El libro alternativo nace como un medio democrático, ya que no solamente se producía para admirarse en las galerías, sino que su propósito era el de ser accesible a la población, es decir, que se pudiera adquirir a precios razonables, por personas que no tuvieran los recursos económicos, para comprar una obra en espacios dedicados a la venta de arte.

Ed Ruscha como uno de los artistas comprometidos con esta nueva forma de hacer libros, se dedicó en la década de los sesenta, a publicar varios libros individuales y colectivos. Sus temas aunque banales están tratados con gran sentido del humor, así es como en 1962 publica *Twenty-six Gasoline Stations* con fotografías en blanco y negro de gasolineras, y dice, Clive Phillpot, "El principal mérito de probar que el libro puede ser un vehículo primario es de Ruscha."(5) También el mismo Ruscha mencionaba: "Uno de los propósitos de mis libros tiene que ver con el hecho de realizar un objeto producido en serie. He eliminado el texto de mis libros. Quiero material neutro. Mis imágenes no son ni interesantes, ni tienen un tema específico. Son simplemente una colección de hechos; mi libro es más una colección de *ready-mades*."(6)

El libro *Every Building on Sunset Strip* (*Todos los edificios de Sunset Strip*), publicado en 1962 es "una página que se despliega en forma de acordeón y que alcanza los ocho metros de largo, que reproduce las casas - fotográficamente que se sitúan a ambos lados de la Sunset boulevard de los Angeles."(7) En 1964 edita *Various Small Fires and Milk* y, en el 68 *Nine Swimmig Pools and Broken Glass*, estos dos libros contienen imágenes de fuegos y piscinas y al final de cada uno aparece leche o el vidrio roto. Cabe mencionar que cada uno de sus libros nos remiten al anteriormente producido, y su forma bastante neutral de abordar los temas, hace que se cumpla su cometido: el de hacerlos una "colección de *ready-mades*". El material que utilizó para la creación de sus libros fue el papel y la impresión comercial y barata que encontró en el mercado, sus portadas eran blancas o con alguna tipografía simple. Estaban cuidadosamente diseñados para ser de bajo costo y de esa manera accesibles a un público más amplio. Ruscha publicó en 1969 otros libros como por ejemplo: *Stains* (*Manchas*), un libro formado por papel y manchas de grasa, coca cola, aceite de oliva, carne y café. Ese mismo año publica dos libros más en colaboración; con Mason Williams *Crackers* y con el mismo Williams y Patick Blackwell *Royal Road Test*. Hay que mencionar, que la influencia de Ruscha en muchos de los libros que se realizaran posteriormente por diversos artistas es significativa y, abre un abanico de posibilidades para la investigación de este quehacer plástico, como un medio de expresión.

También otros artistas experimentan con esta nueva propuesta de libros en los años sesenta como por ejemplo: el ya mencionado artista alemán Dieter Roth quien, en 1961 "encuaderna hojas que fueron tomadas prestadas de tiras cómicas, cuadernos de colorear o de periódicos como el *Daily Mirror*: estas ediciones, a partir de materiales triviales tomados tal cual a los medio masivos de comunicación, llevan sin embargo numeración y firma."(8) También es importante hacer mencionar que Rot, ya entre los años de 1954 y 1957 había preparado "*Kinderbuch* (libro para niños), obra con impresión de tipo, a distintas planchas, compuesto de 28 páginas y de formas geométricas, cortado en dados, que iba destinado, conforme manifiesta ya el título, para diversión de los niños. En 1956 produjo 5, consistente en páginas escritas a máquina y de una dimensión aproximada de 15 X15, cuya encuadernación estaba hecha por medio de tornillos."(9) En 1959 produce *Picture Book* compuesto de páginas coloreadas y transparentes y con agarraderas en forma de dado, y agarraderas de anillas con el fin de que el espectador o lector, cuando lo tomara creara distintas imágenes y lo reagrupara a su gusto. Uno de los libros que más reflejan la participación del público es el realizado en 1958, el cual consiste en un "portafolio o carpeta, con ranuras cortadas a mano y de diferentes tamaños en el centro, a fin de que el espectador pudiera recombinar las páginas de semejante libro en un orden cualquiera para lograr un número infinito de posibilidades."(10) Ya para la década de los sesenta su proceso de experimentación es constante sobre los libros, parodiando materiales, y todo lo que se encuentra alrededor de la cultura. En 1966 produce el libro *Copley*, que consta 112 hojas de material impreso, intervenido de diversas formas, cortado y doblado, con textos, fotos, impresos en fotocopia, offset, estampados en relieve, etcétera.

Durante el tiempo que Rot estaba trabajando en Europa el "grupo **Fluxus** influenciados por la oportunidad de trabajo que les daba John Cage, se identificaban a sí mismos en Europa, Japón y Estados Unidos, etc. Conforme sugiere, acuñado por Georges Maciunas, los artistas Fluxus estaban más centrados en el cambio que en la estabilidad, utilizando impresión barata y asequible para producir manifiestos, tarjetas postales, carteles y libros. Un libro publicado por Robert Wats y ordenado para su encuadernación por George Maciunas entre 1965 y 67, se componía de un número variable de preceptos o prohibiciones, hojas de tamaño de tarjeta de visita y goma. Cuando a Maciunas se le acababa un paquete de tarjetas, acostumbraba omitirlo o añadir otro. De tal forma que los contenidos de cada obra eran con frecuencia distintos."(11) El grupo **Fluxus** sin duda fue un gran impulsor "de un nueva forma de concebir y difundir las publicaciones llevadas a cabo por artistas, cuya influencia aún hoy se mantiene en numerosas propuestas."(12)

Como ya se hizo referencia también en los sesenta Max Ernst con *Maximiliana* (1964) marca un momento importante en la evolución y desarrollo de otros conceptos sobre este género. Otros artistas que producen libros alternativos en esta década son: Marcel Broothaers, *Un Coup de dés* (1969); Lucas Samaras, *Book* (1968); Maurizio Nannucci, *Universum* (1969); Emmet Williams, *Sweethearts* (1968); y Andy Warhol, *Andy Warhol's Index Book* (1967), entre otros no menos importantes. Así también los que crearon *Xerox Book*, Carla Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosut, Sol Lewit, Robert Morris y Laurence Weiner y que como el nombre lo indica, cada quien hizo diferentes aportaciones para el uso de la fotocopia Xerox, como medio de expresión visual.

En estos años sesenta muchos otros artistas experimentan con la producción de este tipo de libros, tal es el caso del español Luis Castillejos que entre los años sesenta y setenta pretende desarrollar un proyecto más amplio en torno a la escritura. "Su primer libro *La caída del avión en el terreno baldío* (1966), es una autobiografía 'ficticia' que ofrece al lector la posibilidad de ordenar su propio libro. En *la Política* (1968) denuncia el orden político y social y al mismo tiempo destruye la sintaxis de su discurso. Utiliza la técnica de la repetición porque su mensaje *tiene relación con la realidad neurótica, incendiaria, propagandística, con la manipulación, con el intento de repetir para controlar.*"(13) Posteriormente a la publicación de estos libros Castillejo "inicia un nuevo proceso, tanto teórico como práctico, que lo llevará a defender a una escritura en lo que lo importante es conseguir una *percepción de los signos escritos, evitando en la medida de lo posible, otras lecturas o haciendo que éstas pierdan importancia.*"(14) hay aspectos importantes en estas citas que es necesario rescatar para este trabajo, y proponer como líneas de investigación, por un lado el contenido en cuanto al tema que se aborda en los libros y por otro aspectos como el trabajo teórico-práctico que implica el abordar una temática, así como los conceptos repetición y diferencia, -abordados por Juan Martínez Moro en su texto *Un ensayo sobre grabado* (15)-, en el discurso visual, que requieren de un tratamiento mucho más profundo, enfocado específicamente al libro alternativo.

En la década de los setenta se empezó a expandir más entre diversos productores plásticos exclusivamente o vinculados con escritores o poetas, la experimentación y la investigación de los libros alternativos, ya que antes de esta década no existía un sistema de distribución organizada, ni se hacían reseñas críticas en revista especializadas ni periódicos, "hay que esperar (la llegada de) 1970 para que aparezca el ensayo de Germano Celant sobre la cuestión y no es sino hasta 1977 que una exposición de libros de artistas logra obtener una resonancia internacional."(16) Al respecto ya no hemos referido a la exposición de Documenta VIII, donde se presentaron los libros de Anselm Kiefer, los cuales resultaron un

verdadero acontecimiento, ya que todos eran ejemplares únicos y sobre los cuales decía Reindl: "se colocan haciendo una libre referencia a la pintura. Suelen ser páginas dobles, de fotos o material manuscritos, repintadas con colores al óleo o al alquitrán, *collages*. . En lugar de informaciones con un texto continuo y documentado, aparecen aquí y allá indicaciones caligrafiadas. De esa forma, los libros adquieren carácter de diario personal. Las escenificaciones fotografiadas hacen referencia, muchas veces en clave, a la realidad o un tema ya tratado en un cuadro de título similar. En el libro *Piet Mondrian-Operación león marino (Piet Mondrian-Unternehmen Seelöve)*, 1975, la bañera está situada en el centro, como en la pintura *Operación león marino*; en ella se balancean pequeños barquitos: amarga parodia de los cajones de maniobras que Hitler hizo con modelos parecidos."(17)

En los setentas los libros de arista empezaron a proliferar como resultado de una actividad política y social. Es el tiempo en el que surgen diferentes alternativas en la producción artística y, que encuentran en el libro alternativo una opción para desarrollar sus propuestas. Época también en el que se crean foros para muchos artistas que no tenían acceso a las galerías y museos por sus estructuras tradicionales. Es así como las publicaciones independientes y "los libros artísticos -alternativos- se convierten en parte del fermento de las formas experimentales."(18) Al respecto dice Johana Drucker que los setentas fue una década en la que surgieron "instituciones que se dedicaron a la producción de libros -considerados- como múltiples democráticos. Había instituciones que daban facilidades de producción, lugares para la distribución o exposiciones e inclusive espacios para enseñar técnicas relacionadas con la producción de libros de artista y editoriales privadas, manejadas autónomamente"(19) Así fue como se crearon varias editoriales como el Visual Studies Workshop en 1974; Nexus Press a finales de la década, Beu Geste Press establecida en Londres y la librería que lleva el nombre de un mexicano dedicado a la producción de libros alternativos y de un importante escrito, que proporciona las características más sobresalientes de este género, él es Ulises Carrion's Other Books & So instalada en Amsterdam.

Nuevamente en esta década de los setenta Dieter Roth tuvo una participación activa en la producción de libros. Experimentó con la poesía concreta, el diseño y los materiales. A él se lo considera como el primer artista que se dedica por entero y de tiempo completo a la producción del libro como obra de arte. En 1977 publica *Gesammelte Werke Band 7* donde hace uso de orificios en las páginas, y en 1975 publica su *Stupidogramme* donde se utiliza el chiste visual y parodias de rompecabezas verbales en los cuales las palabras se desorganizan en líneas verticales, horizontales y diagonales. En 1976 edita *246 little Clouds*, un libro totalmente manual en el cual utilizó tinta, papel y materiales de fácil obtención.

Marcel Broothaers publicó varios títulos en la década de los setenta, tales como *Voyage to the North Sea* (1973), un libro que contiene imágenes de una pintura al óleo de un barco y una fotografía de un barco real, todo el trabajo de este libro es a base de estas dos imágenes, las cuales acerca o aleja creando diferentes sensaciones. En 1975 publica *Reading Lorelei*, un libro inspirado en el poema de amor de Heinrich Heine "Lorelei", donde las imágenes son reproducciones cromolitográficas del siglo XIX que ilustran lugares de descanso en el Rin.

La producción de Sol Lewitt también es importante en esta década. En 1974 lanza un libro *Squares with sides and corners torn off (cuadrados con lados y esquinas arracadas)*, el título refleja literalmente la forma y el contenido. En 1977 sale su libro *Bickwall* que como el anterior, la temática gira en torno a la imagen pero con un sentido minimalista, reflejando diversas experiencias visuales.

Otros artistas de esta década que experimentaron sobre el libro alternativo - que aclaramos que no son todos los que han trabajado sobre este género-, se puede citar a: Bruce Newman (*L.A. Air*, 1970); Telfer Stokes (*Passage*, 1972); Gilbert and Georges (*Dark Shadow*, 1974); Emmet Williams (*Voy Age*, 1975), Maurizio Nannucci (*1940/1976*, 1976); Duane Michaels (*Take one and see Mt. Fujiyama*, 1976) y Jan Voss (*Brief Marks*, 1979).

La página siempre ha sido una provocación para los artistas y en la frase, "La vida es corta y el poema ha de ser abarcado con una sola mirada", (20) citada por Antonio Gomez y atribuida a Joan Brossa, creemos nos conduce a descubrir un universo de posibilidades, cuando se relaciona la poesía con el trabajo del artista visual, sea este pintor, grabador, escultor etc. Y a este respecto dice Fernando Gómez Aguilera al referirse a Philip Guston como el "pintor de los poetas": " Con la dialéctica integrada texto-imagen que ofrecen los *Poem-Pictures*, Guston avanza en la superación de la dualidad tradicional fijada entre formas visuales y palabra. Su sintaxis plástica de carácter híbrido propone una impureza pictórica que reconoce la proximidad histórica entre poesía y pintura...Y en esa dialéctica, descubre que imágenes y palabras interaccionan y desprenden haces de inopinada luminosidad las unas sobre las otras, hasta generar un nuevo objeto estético y espiritual."(21)

Precisamente lo que se propone el seminario del libro alternativo es eso, que el alumno intervenga el espacio y experimente mediante el trabajo interdisciplinario, que se dé cuenta que el "lenguaje visual busca dentro de estructuras (libros) nuevas fórmulas de asociación y crea con formas propias nuevos códigos de comunicación. Utiliza conjuntamente nuevos signos y símbolos elementos

fonéticos y visuales, elementos tipográficos. Valora el color y la forma, valora el signo semántico como tal signo y el espacio o soporte donde va a desarrollarse la obra, dándole a la página la categoría de espacio artístico en potencia, espacio donde se puede exhibir un trabajo. Junto al lenguaje semántico busca lo estético."(22) Y sobre este aspecto no hay mejor ejemplo que el de Guston cuando en una carta dirigida en 1975 a Bil Berkson dice: "En noviembre hice docenas y docenas de *Poem-Picturs*, poemas de Clark, Musa y Corbett...Es un extraño procedimiento para mí -me entusiasma por lo que supone de creación de una nueva cosa, de una nueva imagen-, palabras e imágenes alimentándose unas a otras de manera impredecible. Naturalmente no hay 'ilustración' del texto, sin embargo me fascina el modo en que texto e imagen se penetran y se rechazan. Por supuesto esto ocurría fuertemente en el texto y los dibujos de *Enigma Variations*, pero pienso y espero que estés de acuerdo conmigo en que, cuando está todo junto en una página, se crea una situación más íntima y novedosa."(23) Y esto es bastante cierto si consideramos que el texto no tiene por qué ser el más importante, ya que en este tipo de propuestas inclusive el lector es el nuevo creador de la obra.

La década de los ochenta también se caracteriza por el gran auge que tiene la producción de libros alternativos. Entre los artistas que se han dedicado a esta actividad se encuentran: Kieth Smith, con los libros *Book 91 (The string Book)* (*libro 91 ó El Libro de la Cuerda*), que consiste en un libro que al ser abierto contiene varias cuerdas de tal manera acomodadas y amarradas, que producen formas y sombras dependiendo de la manera en la cual el lector abra el libro. Este tuvo una edición de 50 ejemplares lo cual es muy loable dada la dificultad para su producción. En 1985 también publica *Out of Sight o Fuera de Vista*, que es un juego de frases que al ir cambiando de página se van transformando dada la estructura del libro. En 1986 produce Swimmwer (Nadador) un libro en forma de acordeón, que contiene dibujos de un nadador y texto en la parte inferior de la hoja.

Cabe mencionar que un recurso bastante utilizado por muchos artistas es el armado de los libros tipo acordeón o biombo, y las propuestas de Smith no son la excepción ya que se puede ver en el libro *Snow Job (Trabajo de Nieve)*, donde experimenta con este formato pero esta vez utiliza la computadora y el texto se refiere a la nieve, curva y se mueve tanto como era posible que lo hiciera, ya que fue elaborado por un ordenador Macintosh de ese momento.

Clifon Meador, otro artista de esa década utiliza recortes para crear espacios en hojas dobladas en su libro *Up the Cog Bridge Hope* (1988) y en *The Book of Doom* (1984) recurre a las páginas dobladas para crear espacios, este libro está

inspirado en los textos de un beato español del siglo XII. En 1988 produce el libro *Rising Conerging*, y en 1985 *New Doors* en donde en una base monocromática hace inserciones en las páginas que representan las puertas hacia algún lugar, cada incisión difiere del anterior, lo cual le da al libro un carácter escultórico.

Jan Voss publica en 1984, *Warterlist*, un libro secuencial en el que aparece la imagen de una persona parada, esperando el autobús, la estructura está pensada de tal forma, que se puede extender por medio de otras piezas de papel con la calle impresa, de tal modo que al adquirir el libro se compran espacios de calle los que el lector quiera para, separar más al pasajero del autobús. Así el lector-espectador crea otra lectura, de una estructura considerada como libro objeto, la cual se conforma con la suma de todos sus elementos y el mensaje final que ofrece al lector es "el libro en sí, el libro en su totalidad".(24) Hay que mencionar que esta característica no solo es prerrogativa de este libro sino de la mayoría de los libros alternativos, y los ejemplos a los que se hace referencia solo son aquellos que se consideran más experimentales, y porque no decirlo, quizá los más atrevidos en su propuesta formal, con el fin de provocar en el alumno el deseo de la investigación teórico-práctica en este campo y desarrollar su creatividad, así como para aplicar los conocimientos aprendidos no solo durante el proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula, sino también los adquiridos a través de la experiencia al producir un libro alternativo.

Continuando con estos ejemplos se puede citar dentro de la década de los ochenta a: Sol Lewitt que publicó en 1980 *Autobiography*, que es una autobiografía realizada con fotografías de objetos de su pertenencia, por ejemplo: sus toallas, su material artístico y diferentes cosas que le pertenecía en esa época. Al mismo tiempo que el resultado es algo íntimo, también los objetos podrían ser de cualquier otra persona, lo cual nos hace pensar en lo complicado que puede ser el hacer una autobiografía y, de que cualquier tema puede ser un pretexto para elaborar una propuesta. John Baldessari es otro artista estadounidense que publica en 1988, *The Telephone Book with Pearls*, -él ya había realizado otros libros como por ejemplo, *Close Cropped Tales* en 1981-, pero este parece ser uno de sus libros más interesantes en cuanto al desarrollo creativo, ya que utiliza las imágenes para crear una secuencia que no tiene historia, se trata de imágenes fotográficas de teléfonos y de un collar de perlas, dicho collar siempre aparece pero no sigue una secuencia cronológica, ya que los modelos no son los mismos y las situaciones no concuerdan.

Respecto a los libros producidos en los ochenta y que van más allá del papel, mencionaremos los libros interactivos por computadora de Colette Gaiker (E.U). Uno de ellos es *The Pyramid*, al que llamo así porque al momento de ver el título

en la pantalla de la computadora -como en un libro- es el punto de partida para entrar al libro y lo que determinará la forma de lectura. El título equivale entonces a la punta de la pirámide y conforme se avanza aparecen diversas opciones, de tal forma que la artista lleva al lector por diferentes caminos, así mismo utiliza el blanco y negro como recurso y una serie de sonidos para que este reflexione sobre lo que se dice.(25)

Ya en la década de los noventa Jeffery Borrows retoma en 1992 las veintiséis gasolineras de Ed Ruscha y reinterpreta el tema en *Twenty-six abandoned Gasoline stations* treinta años después. En 1990 Christian Boltansky produce *La Maison Manquante*, que es un archivo que documenta la historia de un edificio bombardeado en Berlín en la segunda guerra mundial. Boltansky se dedicó a buscar toda la información y documentos referentes a las personas que perecieron en ese edificio, la caja contiene fotografías y transcripciones de conversaciones así como documentos producto de una ardua investigación por parte del artista. La producción de este tipo de libros sin duda son un buen ejercicio que no se quedan exclusivamente en el campo artístico, sino que permiten dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje dentro del seminario-taller, ahondar sobre problemas reales interpretarlos y analizarlos, además de utilizar diversas herramientas y métodos de investigación bien definidos.

El artista inglés nacido en 1937, Tom Phillips, ha dedicado la mayor parte de su vida a la elaboración de *A Humument*, un libro de artista y que puede clasificarse como un libro intervenido. Phillips tomó una novela, en este caso *A Human Document*, de William Hurrell Mallock, un escritor de la época victoriana y la intervino tachando, pintando y dejando algunas palabras originales del autor - actualmente existen muchas propuestas con ese mismo recurso-. Al principio empezó por tachar palabras y dejar solamente las deseadas, pero poco a poco se dio cuenta de las posibilidades plásticas que resultaban al intervenir en un libro, por lo que "no duró mucho en que se apareciera la posibilidad de lograr una mejor unión entre la palabra y la imagen, interrelacionándolas como en una miniatura medieval.(26) Y comenzó a utilizar otros materiales tales como la acuarela, el "gouache", plumilla y tinta, collages de fragmentos del propio libro, ya que se propuso como regla y método de trabajo, que ningún objeto extraño al libro podía ser introducido en su propuesta visual.

Los ejemplos de Boltansky y el de Phillips nos ayudan a sostener la hipótesis planteada por esta investigación, en relación a las amplias posibilidades de investigación-producción teórico-práctica que implica la producción de libros alternativos, así como el rigor y la seriedad que se requiere para desarrollar un

proyecto que se pretende tenga determinada repercusión en el público, e inclusive a crear un lenguaje visual propio que identifica al artista.

La producción del libro alternativo es continua y hoy en día se siguen elaborando propuestas, que coadyuvan en el intercambio cultural entre los artistas de diversas nacionalidades, como es el caso del **Centro para Las Artes del libro**,⁽²⁷⁾ con sede en la ciudad de Nueva York, fundado por Richard Minsky sin fines lucrativos. El centro cuenta con un espacio para exposiciones exclusivamente de libros alternativos. Cada año, el programa de exhibiciones, ofrece dicho espacio, publicidad y catálogos hasta para seis exposiciones de artistas reconocidos, de artistas invitados y estudiantes del programa de ayuda al centro.

Entre las exposiciones más sobresalientes de dicho centro se pueden citar como ejemplo, las realizadas en 1995: *Arte del libro latinoamericano*, que recopiló las preocupaciones culturales específicas y las técnicas de fabricación de libros de artista que mantienen lazos culturales con Centro y Sudamérica. Muchos de estos libros abordaron problemas relacionados con el clima político de determinada región, relaciones de género, experiencias personales y la estética como cultura única nacida de la hibridez de las comunidades europeas e indígenas de la zona. Durante los años 1995 y 1996, la muestra viajó a Ottawa, Canadá; Seattle, Washington, Minneapolis, Minnesota y Austin Texas. En el mismo año se presentó la exposición *La biblioteca internacional*, contenía obras de arte de un proyecto de libros vigente, concebido por el artista alemán Helmut Lohr, en donde una red de artistas se comunicaron mediante el intercambio de libros objeto. Lohr alteró libros impresos encuadernados convencionalmente para que cada libro se transformara en un trabajo puramente visual y escultural. Algunos artistas participantes posteriormente alteraron aún más el trabajo realizado por Lohr en los libros, expresando así su propia respuesta artística. Esta exhibición viajó al Museo de Weisman de la Universidad de Minnesota en Minneapolis. También en ese mismo año el centro organizó *Este día en la historia...*, una muestra de los artistas miembros del centro, en ella se exploraba el papel tradicional del libro, como una recopilación fidedigna de eventos humanos. Cada año este centro ofrece cursos impartidos por artistas profesionales dedicados a la producción del libro, que proveen de conocimientos prácticos sobre todos los aspectos relacionados con la fabricación de libros tradicionales y contemporáneos, incluyendo encuadernación, impresión, papel hecho a mano y otros aspectos relacionados al tema. Los cursos se han diseñado para artistas interesados en la producción de libros de arte, así como también para profesores que pretenden actualizar sus conocimientos generales y sobre técnicas de enseñanza. Bibliotecarios, bibliófilos y restauradores de libros también se han beneficiado con esos cursos. A lo largo de los años el centro ha coadyuvado en la actualización y adquisición de nuevos

conocimientos, a un buen número de profesionistas, ya que se atrae a personas de cualquier parte del mundo. Este ejemplo sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje, sobre el género de los libros alternativos solo es uno de tantos que se imparten en diversos centros de educación en el mundo y, que nos da ciertos parámetros para evaluar la necesidad, y la importancia de estos cursos para la preparación profesional de los productores plásticos y de personas relacionadas con el área.

También sobre la promoción y difusión de este quehacer plástico habrá que tomar en cuenta lo que ha venido realizado el King St. Stephen Museum de Hungría, desde el año de 1987 que organizó la *First International Artists' Book Exhibition*, ha continuado realizando eventos relacionados con el libro hasta fundar en 1993 la "Society of Hungarian Artists' Book Publishers". Han participado con diversas exposiciones en los Estados Unidos de América y han establecido contactos importantes con coleccionistas de libros de artista como, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Géza Pernecky's Archives, Cologne y el Dobbin Books, Brooklyn. Actualmente cuentan con importante colección de libros de artista y un archivo documental sobre los mismos y están preparando la Third International Artists' Book Exhibition en el año 2000.

Otras línea de investigación para futuros trabajos en esta área, es la creación de una bibliografía de bibliografías sobre los libros alternativos, que permita reunir lo que se ha escrito y lo que se está escribiendo sobre el tema. A este respecto, requiere un amplio apartado lo que se publica constantemente en la revista *Art & Metiers du Livre* editada en Francia, donde constantemente aparecen artículos relacionados con el área, de Anne Moeglin-Delcriox *Maitre de conférences à L'Université Paris-Sorbona*, así como de otros autores.

Un trabajo de investigación profundo -tanto en lo particular como en lo general- merecen las obras realizadas por algunos artistas en este campo: Picasso, Tàpies, Clavé, Miró, Brossa, Saura, Chillida, Sicilia, Plensa, Barceló, Perejaume, Amat, Juan Gris, Arroyo, Guinovart, Antón Lamazares, Jorge Oteiza y Zush, entre otros no menos importantes y cuya producción abarca varias décadas. Obras en la que interactúan texto e imagen y otras donde solo aparece la imagen como lenguaje visible.

Es importante rescatar también el trabajo de los editores: Antonio Pérez, Antonio Agra, Tristan Barbará, Boza, Raina Lupa, Quadrat y Gustavo Gili, y Vicente Chambó donde se complementa la producción, con la distribución y el consumo de este tipo de obras.

En el campo educativo es importante señalar que en México como en otros países, diversos espacios culturales ofrecen cursos sobre la producción de libros alternativos en alguna de sus modalidades, y algo que realmente es sobresaliente, es que en algunos proyectos aprobados académicamente que se desarrollan en algunas escuelas o facultades, se contempla la producción de libros alternativos como parte del proceso de enseñanza- aprendizaje en el área de gráfica y diseño, y en los cuales han obtenido excelentes resultados tanto colectivos como individuales.

Estamos conscientes de que la lista de artistas que han incursionado en este campo tan solo en occidente es mucho más extensa que la que hemos presentado, pero como lo mencionamos anteriormente, en esta investigación se trata tan solo de mostrar algunos ejemplos significativos, que puedan propiciar el interés del alumno dentro de un proceso de enseñanza-aprendizaje teórico-práctico.

2.4.2. Panorama general del libro alternativo en América Latina.

En América Latina el libro alternativo es un medio al cual han recurrido muchos artistas para desarrollar sus propuestas plásticas y aunque solo se presenta un breve esbozo, su producción es mucho más amplia.

En Argentina se puede citar entre muchos ejemplos a Claudia del Rio, que en 1998, elaboró *Tus lágrimas se vuelven flores*, donde sobre una esponja y pedazos de una lata de coca cola en forma de lágrimas inserta una imagen de una persona barriendo. Sobre la obra de esta artista dice Luis Sagasti: "Claudia del Rio compone un territorio conceptual a partir de la yuxtaposición de imágenes que remiten a las viejas películas norteamericanas de clase B. En su obra los fragmentos del pasado se transforman se oponen, se intersectan. La artista convoca una nueva totalidad a partir de la conjunción de esas partes. Lo anónimo cobra identidad, de esa forma pareciera resistir mejor los embates del tiempo."(1) Con esta descripción nos percatamos de que un libro objeto, ante todo, no es el "mero soporte de palabras, es más bien una secuencia de espacios desarrollados en cualquier lenguaje escrito y en cualquier sistema de signos. El lenguaje literario es el menos empleado en estos libros"(2)

Anaí Cáceres es otra artista Argentina que ha experimentado en este campo, su libro *Selección Artificial* (1998), utiliza la tecnología moderna en favor de su creación y por medio de una impresión digital logra nuevas maneras de expresión.

Estas imágenes digitales son impresas en una placa de metal por medio de ácidos comúnmente utilizados en el grabado. Esta mezcla de técnicas le proporciona a su obra un marcado carácter experimental, logrando conjuntar técnicas modernas de impresión con ortodoxas del grabado. De Argentina también, Hilda Paz contribuye al florecimiento del libro alternativo mediante diversas creaciones. En 1997 realizó *Nafragio Intimo*, que es un libro formado a partir de sobres, la caja contenedora es revestida por sobres y el interior contiene varios de estos enrollados en tubos de ensayo. En ese mismo año produce *Palabras cerradas* del cual hace una edición de cinco ejemplares. León Ferrari del mismo País, en un formato similar al de un cuaderno escolar crea en 1984 *Hombres*, cuya temática refleja una crítica social del hombre, la sobrepoblación, y la deshumanización producto de la burocracia. A través del offset logra reproducir varias veces el mismo motivo para reforzar de esta manera sus argumentos. Los elementos plasmados y repetidos, a su vez forman imágenes de mayores dimensiones que fortalecen el concepto. Esto nos remite a que el creador de este tipo de libros, debe saber utilizar al máximo y eficientemente todas las posibilidades espaciales de la página, así como su potencialidad táctil y, en determinadas proyectos proponer formas, dimensiones y colores adecuados a al proyecto. El productor es el "único responsable de que el libro alcance a ser un hecho real."⁽³⁾ Otros artistas argentinos que han practicado este género del libro como expresión visual, son: Jorge Simes, Celia Canturelli y Luis Felipe Noe entre otros.

En Brasil también se nota una búsqueda en el campo del libro y sus posibilidades como medio artístico. A finales de la década de los cuarenta y principio de los cincuenta, dentro del ámbito de la poesía concreta, en especial Augusto y Haroldo de Campos empiezan a experimentar con el libro. En la década de los ochenta Hugo Denizart produce el libro *Regiao dos desejas*, formado con imágenes fotográficas que se van ligando por medio de conexiones por tema y color. Su formato es el de biombo o acordeón.

Otros artistas brasileños son: Lucila Machado que realizó el libro *Discus Olympicus* (1996) del cual editó cinco copias. Está impreso en forma circular logrando movimiento, ritmo y agilidad en la composición. Anna Bella Geiger dedicada a este quehacer plástico ha editado varios libros, entre ellos, *Sobre A Arte* (s/f) y *O Nouvo Atlas* en 1977. Paolo Brusky hace coediciones, dando como resultado lo que se puede llamar libros híbridos, en sus libros un escritor o un poeta provee el texto y el artista la creación visual, como es el caso del libro *Doble identidad* de Rubens Gershman, donde aparecen poemas transcritos de Armando Frihas Filho y litografías de Gershman, de este se editaron 150 ejemplares en 1994.

En Colombia también se practica el género del libro alternativo al igual que en otros países de Latinoamérica. Luis Eduardo Garzón, elabora *Intervención*, un libro impreso con pintura, tratándose de un ejemplar único, en una de sus páginas aparece un boleto japonés y una página totalmente pintada de negro. Y es que hay que tener en cuenta que en estos libros "las medidas, la forma, los colores y los materiales empleados nos proporcionan una experiencia visual, táctil y hasta olorosa, pudiendo darse el caso de ser más importante y enriquecedora que el propio contenido ofrecido por el texto."(4) Lihie Talmor, imprimió en 1993 el libro *Aguariacuar*, del que se editaron 150 ejemplares, contiene grabados, litografías y serigrafías. Consta de varios acordeones los cuales tienen una serie de ventanas y pliegues que permiten una múltiple lectura de la obra, se incluyen textos impresos en serigrafía y tipografía manual. El contenedor es de madera y lona con múltiple realizado en serigrafía. Un libro que merece especial atención es el de Ricardo Benaim *Tierra*, que es una coedición de Ediciones Vía de Caracas Venezuela, Arte dos Gráfico de Bogotá y Miromesnil Fine Art de Paris, Consta de una edición de 99 ejemplares, La edición contiene siete obras múltiples realizadas en papeles especialmente hechos a mano, en técnicas que van desde las más tradicionales, como el grabado, la serigrafía y la litografía, hasta las experimentales como la colografía, el collage, el ensamblaje y la oxidación, contiene textos de Susana Benko impresos en tipografía. La caja o embalaje se integra al contenido plenamente, ya que está construida con madera caoba y metal oxidado. (5) Este libro en definitiva es producto de la investigación y la experimentación con diversas técnicas y materiales, logrando conjugar armónicamente lo ortodoxo con lo alternativo, para provocar en el espectador diversas sensaciones visuales. Precisamente estas son algunas metas que se propone el proceso de enseñanza-aprendizaje del libro alternativo, por una parte la investigación y experimentación con diversos materiales; técnicas de impresión y búsqueda de otros recursos que permitan desarrollar al máximo un proyecto, y por otra, en el espectador provocarle algunas sensaciones y sorprenderlo con la propuesta.

En Cuba Juan Francisco Elso imprime en treinta y ocho serigrafías de diferentes colores un corazón, *El Corazón de América*, un libro en forma de Cruz del cual se editaron 46 ejemplares.

En Chile Vivian Scheihing de igual forma reconoce el fértil terreno del libro alternativo y en 1992, elabora el *libro de la araucana*, editando 12 ejemplares. En el año de 1996 produce *Diario de la vida*, un libro de 120 páginas con imágenes y manuscritos, la cubierta es de madera y estuco. Sobre la obra de este artista opina Christine Frérot: "Entre el dibujo y la pintura existe de igual manera una terrible dualidad, en esta obra positiva, en la cual con cada línea, con cada gesto y con la

mayor libertad se vuelve a encontrar un espacio fuerte y sobre todo lleno de emociones: El espacio profundo de su América."(6)

Otros artista latinoamericanos que han incursionado en este campo son: Mario Gordillo, *Memoria en el tiempo*, Ecuador; Ricardo Benaím *Tierra*, Venezuela; Fernando de Szyslo, *El Lugar, los instrumentos*, Perú; Marco Miliani Adriano González, *El libro de la escrituras*, Venezuela. Muchos son los creadores que continuamente están desarrollando proyectos de libros alternativos en América Latina, y cuya lista también es extensa, pero basten estos breves ejemplos, para provocar en los intestados en este campo, la necesidad de desarrollar investigaciones teórico-prácticas, y sirva también para abrir otras líneas de investigación en cuanto a la producción, distribución y consumo de los libros de alternativos ya sea por países, artistas o géneros en América Latina.

2.4.3. El libro alternativo en México.

Menciona Raúl Renán: "Los otros libros no son algo nuevo, siempre han estado cerca de la creatividad del hombre, prepararon la aparición del libro formal, contribuyeron a la transmisión de la mitología, la sabiduría y el arte literario de nuestros pueblos primitivos, usando materiales primarios; han sido, a lo largo de la historia de casi todos los pueblos, la expresión independiente de escritores contrarios a todo convencionalismo sistemático; propiciaron en un tiempo, nuestro tiempo, el despertar de una corriente gráfica y de un coro de nuevas voces poéticas... pusieron a México al tú por tú con los países adelantados en la materia."(1) Como ejemplo de estos libros alternativos -aunque no son clasificados de ese modo- que menciona Renán son los códices, estelas, murales y manuscritos de las civilizaciones prehispánicas, los que se elaboraron para transmitir sus leyendas, creencias, conocimientos y costumbres, aportándonos raíces históricas que enriquecen nuestro panorama cultural.

Respecto al "despertar de una corriente gráfica" podemos mencionar que si bien es cierto que en México se desarrolla ampliamente el grabado y que desde finales del siglo XIX y principios del XX se presenta un tipo de libro diferente al tradicional, con las ediciones de Vanegas Arroyo ilustradas con grabados de José Guadalupe Posada, estas no se pueden clasificar como libros de alternativos, pero si posiblemente como ediciones alternativas con un gran valor plástico, ya que independientemente de tener amplios tirajes, estar impresas en papel barato, utilizan el grabado para reproducción múltiple, además de que son manuales y cumplen una función social por su amplia difusión. También se pueden plantear

estas como el antecedente directo de futuras publicaciones y sin duda reflejan que " la gráfica ha ocupado un lugar singularmente relevante como introductora de la modernidad en las artes visuales... en México. Incluso hoy en día existe un interés por esta disciplina, actualizando una tradición bien arraigada. La Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, [ahora FAD] en México D.F. es uno de los principales focos en los que se mantiene vigente y se continúan investigando las posibilidades expresivas en sus distintas modalidades..."(2) Y precisamente esa modernidad como la investigación-producción y la experimentación, donde mejor se puede ver reflejada, es en los libros alternativos donde interviene la gráfica.

Para fijar de alguna forma la aparición del libro alternativo en México, podemos decir que el año de 1968 fue el puntal de las publicaciones alternativas, ya que los movimientos sociales que se daban en el mundo no fueron ajenos a nuestro país. El movimiento estudiantil del 68 utilizó la imprenta rápida como el principal método de divulgación, logrando exitosamente el hacerse oír; de este modo las demandas de los trabajadores y diversas clases sociales, así como de los jóvenes mexicanos se dieron a conocer de modo rápido y eficaz. El mimeógrafo fue una de las herramientas de impresión más importante de este movimiento y, que posteriormente se utilizará ya para la elaboración de libros de artista." Fue tal la producción de impresos salidos de los núcleos de prensa del movimiento que las autoridades controlaron la venta que los fabricantes hacían de esa generosa imprenta y localizaron los focos de trabajo con la intención de desaparecerlos."(3) Es así como la memoria del movimiento estudiantil está registrada en hojas de mimeógrafo, acompañando la multitud de expresiones plásticas renovadoras del momento.

A partir de entonces los artistas mexicanos y extranjeros residentes en México comenzaron una nueva labor incesante de producción alternativa, surgiendo diversas agrupaciones que trabajaron bajo un clima socio-político que favoreció el surgimiento de editoriales alternativas o marginales.

La aparición de los otros libros -los alternativos-, corresponde " a un momento histórico definido por los estertores del último auge de nuestra economía petrolizada (los materiales de la imprenta estaban alcance de cualquier bolsillo), unido a la proliferación de nuevos poetas y de talleres que provocaron la inquietud de los profesionales y los dogmáticos de la poesía."(4)

Los libros alternativos o "los otros libros -como les llama Renán- cobran auge en México en el periodo que los críticos circunscriben entre 1976 y 1983 y lo han llamado la "edad de oro" porque es durante estos años, cuando florece este fenómeno editorial que ve aparecer a los otros editores produciendo con

obstinación y energía las más variadas concepciones de los otros libros, con todas sus consecuencias llámense de revistas, periódicos, diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor."(5) Sobre este aspecto, una de las editoriales reconocida como responsable del crecimiento editorial marginal, es la "Maquina Eléctrica" formada por Carlos Islas, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez, y Raúl Renán, quienes buscaban un medio libre para expresar su trabajo. Las actividades de este tipo de agrupaciones permitió el trabajo colectivo, de escritores y artistas plásticos interesados en esa manifestación artística, la cual les brindaba la posibilidad de desarrollar un trabajo literario y plástico con características únicas.

Se puede decir que entre los principales impulsores del libro alternativo en México, en el campo de las artes plásticas, son: Elena Jordana Felipe Ehrenberg, Yani Pecanins y Marcos Kurtycs. Elena nacida en Argentina, su primera incursión en el campo del arte alternativo fue a los 15 años de edad, cuando imprime un cancionero popular con melodías de España y América Latina, utilizando como soporte papel de estraza y papel corrugado; y como medio de impresión utilizó el mimeógrafo con el cual hizo una edición de 50 ejemplares. Posteriormente esta artista radicará en Nueva York, en donde conoce a Nicanor Parra y edita el libro llamado *Mendrugó* utilizando sellos de goma y el mimeógrafo. Marcos Kurtycs es conocido como el "hombre libro", ya que sus producciones más importantes relacionan el cuerpo con el libro en una especie de *performance*. "Entre estos rituales, tres son los más representativos y corresponden a su época estridentista, calificada así por él mismo: *La rosa de los vientos*, realizada en el Museo de Arte Moderno, imprimiendo, con las partes de su cuerpo, pliegos de papel que hacen el libro humano; *Acción al mediodía*, impreso en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, en el que el hombre nace del libro y se eleva para derramar tinta mensajera sobre todo papel blanco; y *La muerte de un impresor* en el Auditorio Nacional, que dramatiza la pasión del oficio de imprimir y la persecución del oficiante, hasta su ejecución, porque ha de nacer otra vez. Estas dimensiones, que ningún artista de estos días ha alcanzado, en cuanto a energía y originalidad, señala a Marcos Kurtycs como el *otro libro* personificado."(6) Yani Pecanins funda en 1977, junto con Gabriel Macotela la editorial independiente "Cocina Ediciones", que utilizaba para imprimir sus ediciones, el mimeógrafo y la fotocopia, publicando ediciones de tiraje limitado y ejemplares únicos. Además posteriormente junto con Gabriel Macotela, y Armando Sáenz, fundan la librería "El Archivero" dedicada exclusivamente a promover, exhibir editar y vender libros de artista en la ciudad de México. Tanto la editorial como la librería han desaparecido y su archivo fue comprado recientemente (2013) por el MUAC/UNAM.

Como se puede apreciar las imprentas independientes fueron la alternativa para experimentar en torno al libro, y de las cuales surgieron importantes propuestas. Alrededor de los últimos treinta años, artistas visuales redescubren el libro, investigando y transformando cada uno de los aspectos de ese venerable contenedor de la palabra escrita, manipulando la página, el formato y el contenido. En otras palabras, el libro ha sido discutido para generar finalmente otra forma que rebase su propia tradición.

Así es como la historia del libro alternativo en México se genera en la década de los sesenta y principios de los setenta, época en la cual Ulises Carrión y los artistas mexicanos antes mencionados así como Martha Hellion empiezan a experimentar con esta técnica. Carrión publica *El nuevo arte de hacer libros*, y crea la librería a la cual ya se hizo referencia. Además de ser un teórico del nuevo libro también es un realizador de los mismos. Entre las propuestas por el realizadas están: *Ecos provincianos* ,(1956), engargolado y dactilografiado, de 38 paginas; *La muerte de Miss O* (1966); *Sonnet* (1972) que consta de 43 hojas dactilografiadas y con una edición de 200 ejemplares; *Amor a la palabra* (1973); *Looking for poetry* (1973); *Tell me what sort of wallpaper your room has and i will tell you are* (1974) ,en el cual utilizó el texto y las imágenes en un sentido poco común ya que la única letra utilizada es la "i" y algunos de los bloques de texto son señalados para dar mayor o menor importancia la bloque. Los fragmentos de textos dejan a veces ciertos espacios en donde son colocadas las imágenes. Esta organización surge aparentemente sin razón, pero el sentido es la estructura. "Lo que distingue el libro de Carrión del trabajo de muchos poetas concretos es que él atiende a la forma del libro como un objeto completo, no solamente a las formas y estructuras de una página"(7)

En lo que se refiere a Felipe Eherenberg siempre ha sido un impulsor importante del libro objeto y ediciones alternativas en México y en el extranjero, de 1969 a 1974 residió en Inglaterra donde, junto con Chris Welch y Martha Hellion fundan la editorial "Beau Geste Press", empresa colectiva que publicó varias obras de poetas visuales conceptualistas, neo-dadaístas y artistas experimentales que estaban íntimamente ligados con el movimiento Fluxus. Esta editorial logró publicar 153 títulos, todos artesanales. La colección completa fue adquirida por el Victorian & Albert Museum de Londres. Otra de sus propuestas realizadas y registradas en *Guinness*, y que es realmente notable en la historia del mundo editorial, es la que lleva por nombre: *Edición del Centenario de Thomas Alba Edison* , es un libro memorial, que se realizó imprimiendo en un ferrocarril en marcha -de Londres a Edimburgo. "Esta publicación reúne las opiniones, expresiones y ocurrencias de los 108 artistas mundiales que viajaban invitados al Festival de Música *Experimental Ices*, celebrado en 1972 en Edimburgo."(8)

Para el año de 1976 con los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, produjo un ensamble llamado *El libro de la 24 horas*, el cual estaba elaborado con fotocopias principalmente. "Este libro, el primero de esta clase, prendió la imaginación de los estudiantes y ellos me convencieron para que les demostrara otras técnicas de publicación."(9) También Eherenberg fue cofundador del grupo "Proceso Pentágono" el primero de los colectivos de artistas formado en los setenta y que realizó diversas publicaciones alternativas de artista. Algo realmente importante sobre la labor de esta artista es su constante investigación y experimentación en este campo, así como la promoción y difusión de este tipo de publicaciones. Al respecto dice: "No mucho después, estuve disponible para ofrecer un curriculum para talleres de pequeñas editoriales al ministro de Educación -se refiere al Secretario de Educación Pública-, y en asociación con media docena de estudiantes formados, viaje y enseñe a través del país. Este desarrollo confirmó que esto es posible para el arte, para la práctica del arte, a ocupar otros espacios además del limitado que le ha sido asignado."(10) Y quizá lo mas importante sea su trabajo realizado con estudiantes en diversos centros de educación, de los cuales se expresa así: " las universidades han sido tradicionalmente un refugio para artistas que están al margen de galerías comerciales, quienes mas o menos pueden depender de un ingreso fijo, aunque insuficiente. Pero su posición sin tales estructuras provee una medida de maniobrabilidad permitiéndole una negociación para publicar o exhibir sus últimos trabajos. Esas son prácticamente las instituciones que solamente ofrecen una red de espacios alternativos para nuevas formas y prácticas del arte."(11) De ahí la creación del Seminario-taller del libro alternativo en la Facultad de Artes y Diseño de la U.N.A.M. , lugar donde es posible investigar y experimentar sin estar sujetos a estructuras rígidas y, donde es posible presentar propuestas novedosas en el aspecto no solo pedagógico, sino también artístico

Respecto a a la editorial "Cocina Ediciones" dirigida por Macotela y Pecanins se editaron: *Paso de peatones*, que fue el primer libro que editaron con un tiraje de 50 ejemplares y es la base de una publicación esporádica y que se autodefinió como revista intemporal. Otros títulos fueron: *Don Julián Tragafuegos*, *Hoy el sol saldrá a Nicaragua*, *Los pájaros etcétera*. Las publicaciones de esta editorial se caracterizan porque son -trabajadas por Pecanins y Walter Dohener- "antologías poéticas y cajas gráficas, hojas sueltas, todo hecho en un mimeógrafo viejo Gestetner... Su primera producción descansó sobre texto e imagen, siempre ayudándose una a la otra, en ocasiones independientemente cada una... Al mismo tiempo Pecanins, poeta visual, produjo libros de hojas sueltas en muy limitadas ediciones desde aquellos objetos parecidos a extraños botones de ropa, abanicos, que ella pegó en sus libros."(12) Otra editorial fundada por los mismos es "Tinta

Morada", que publicó *Lacre*, que es un ensamblaje de artista impreso en ediciones de 100 copias; y *Tendedero*, donde se publicaron "textos íntimos, textos indeterminados y manuscritos llenos de correcciones, todo conscientemente visual y muy nostálgico. Tendedero es como nuestros cuadernos de niños, lleno de símbolos estampados y estrellas de oropel como algunas usadas por nuestros maestros en tareas de casa."(13)

En la década de los setenta se puede citar entre muchos ejemplos al escultor Sebastián quien en 1975 realizó el libro *Los cinco*, donde aborda la temática desde un punto de vista escultórico, se trata de un libro didáctico y a manera de juego. En él se representan figuras geométricas tales como un tetraedro, un hexaedro, un octaedro y un dodecaedro. En cada página aparecen impresos el nombre de la figura geométrica, e número de lados que tiene y una numeración, por ejemplo en el caso del tetraedro: 1234 y del cubo 123456. Así mismo aparece la figura geométrica la cual se activa al abrir la página, jalar unos hilos o soplando en un popote. Las dimensiones del libro (21X21cms.), permiten su manejabilidad. Respecto a su estructura, aunque Sebastián elige la convencional, juega con el espacio, el movimiento y el volumen, igual como lo hace con sus esculturas. "El libro es al mismo tiempo un juguete y una lección. No solo por la manera en que logra hacer patente el volumen de los sólidos que se desprenden de los planos en que están encerrados sino también por el artificio mismo de la construcción que es a su vez otra lección de geometría."(14)

Otros artistas que han realizado libros son: José Luis Cuevas que trabajó con Ediciones Multiarte para editar el libro *La Renaudiere mayo, junio* (1976), contiene impresos en serigrafía y litografía, la forma y encuadernación del libro son las convencionales y se hizo un tiraje de 200 ejemplares, Lo que importa del libro para nuestra investigación, es el excelente resultado logrado con la mezcla de estas dos técnicas, así como la calidad de la impresión realizada por profesionales. También Vicente Rojo en 1979 produjo *Acordes*, un libro formado por *collages* y grabados. En esta propuesta es importante el manejo del espacio, que responde a un proyecto preconcebido y con un diseño que se aleja del editorial tradicional, para ubicarse como una propuesta novedosa dentro, de la producción de libros alternativos como una forma de expresión. Maris Bustamante es otra artista que en 1979 produce *Best Seller*, en el cual pretende ridiculizar irónicamente el concepto Artist Book. Su estructura es un conjunto de ladrillos -libro objeto que no se puede abrir ni hojear- y que en el "lomo" está el título: Artist Book.

Ya para el año de 1981 el artista Arnaldo Coen (recientemente premiado) y el escritor Francisco Serrano se asocian para la producción del libro *Mutaciones/trans/mutaciones/incubaciones*, en donde se explora el espacio, el

vacío y el azar en relación con la música de Mario Lavista. De este modo se convierte en una propuesta interdisciplinaria al conjuntar en una sola obra música, poesía y arte plástico. El trabajo de Coen y Serrano se ve fuertemente influenciado por las ideas de Mallarmé en "la fijación del vacío entre las palabras (un vacío en expansión); la espacialización significativa, plástica de los caracteres poéticos; la exaltación musical de la prosodia; la aprehensión de los motivos rítmicos del ser"(15) El formato del libro goza de varias posibilidades de lectura: continuada o paralela, verbal y visual en distintos niveles y profundidades.

En 1982 se vuelven a unir estos dos creadores y producen *El Cubo de los Cambios*, el texto es de Francisco Serrano, aun cautivado por el pensamiento mallarmeano, y el diseño es de Arnaldo Coen. Es una pieza de poesía estocástica, es decir, "conjetural", se refiere a procedimientos en los que operan un número determinado de elementos es, "una obra abierta que propone la fusión de dos sistemas: el chino y el mallarmeano."(16) Se trata de 64 cubos de acrílico pintados y texto, en cada cubo inscrito aparece un poema de seis versos -uno en cada cara- según el libro de las mutaciones chino.

Como se ha mencionado anteriormente Felipe Ehrenberg ha sido uno de los promotores más activos del libro alternativo en México. En 1990 publica el libro *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, impreso en offset con un gran contraste entre colores, el tema es un autorretrato de la cultura mexicana abordado desde un punto de vista caótico donde las imágenes son de diferentes dimensiones y presentadas sin orden aparente. En 1992 Ehrenberg presentó la exposición de "libro-objeto", *Pretérito imperfecto*, en varios museos de la ciudad de México. Dicha muestra conmemoraba los 500 años de presencia europea en el continente americano. Dos grandes libros que a su vez se dividían en volúmenes; el primero en cinco y el segundo en seis, formaban parte de la exposición. La técnica utilizada es la madera policromada con vinilacrilicos. Estos libros se pueden clasificar como libros transitables o libro-instalación, ya que abarcan un espacio considerable además de que pueden ser manipulados (abrirlos o cerrarlos). Contienen imágenes figurativas pintadas y recortadas, fotografías periodísticas creando de esta manera una sensación de abigarramiento. Sobre esta exposición menciona Ehrenberg: "...quizá los libros de artista más grandes que se hayan hecho, libros de más de dos metros de altura y de casi tres metros de ancho cuando se abren. Me los he planteado efectivamente, como los distintos volúmenes de dos grandes libros. Toda la muestra es bibliófila. En todos los libros de Pretérito Imperfecto, las obras, se respaldan en textos: una serie de mis escritores favoritos, que más que aclarar o explicar la obra, la complementan."(17) Cabe mencionar que Ehrenberg es investigador y experimentador de formas y

materiales, inclusive es autor del libro *Manual del Editor con Huaraches*, para todos aquellos que deseen aprender a imprimir y publicar sus propios libros.

Entre otros artistas que han experimentado con el libro alternativo están: la poeta Carmen Boullosa con su editorial "Tres Sirenas" y "Martín Pescador" fundada por Juan Pascoe que se caracteriza por haber publicado carpetas y libros con la "mejor tradición de la imprenta, produciendo minúsculas ediciones de finos ejemplos de tipos hechos a mano junto con la encuadernación. Tres Sirenas, en comparación con otras editoriales visuales, emplea papeles finos y los libros son terminados a mano de acuerdo al motivo del poema. El concepto de Boullosa del libro vincula la estrecha relación entre texto e imagen, una división que no puede ser casual ni divisible."(18) También Magali Lara se ha dedicado a la producción de libros: "Mi interés fundamental es la narración visual por medio de imágenes y textos, que al irse repitiendo y formando una relación entre ellos a manera de personajes..."(19) Entre los libros que ha producido están: *La gigante*, *La enemiga*, *El ánimo del corazón*, *Los zapatos de tacón* y *El fin del mundo*. En cuanto a otras editoriales que han contribuido al desarrollo de este tipo de libros son: "La Rasqueta", La "Flor de Otro Día" y "Los Talleres", "Liberta- Sumaria", "Penélope" entre otras. También se imparten esporádicamente algunos talleres por los que iniciaron este movimiento en México, y por algunos otros interesados en el tema como Claudia Rocha -egresada de la FAD- al interior del país, su labor de esta diseñadora es importante ya que el trabajo lo realiza con reclusas de centros de readaptación social.

Es vasta e impresionante la producción de estos libros, lo cual sin duda no nos ha permitido citar a muchos artistas, pero no por ello dejan de ser tan importantes como los antes mencionados. A continuación se presenta una pequeña lista, seguramente también incompleta pero que permitirá al lector y específicamente a los alumnos del seminario-taller, ampliar sus horizontes de investigación, ellos son: Carla Ripey, Francisco Toledo, Gilberto Aceves Navarro, Gerardo Portillo, Pedro Ascencio, Manuel Zavala, Damián Flores, Jan Hendrix, Raymundo Sesma, El grupo Março, No Grupo, Peyote y Compañía, Adolfo Riestra, Enrique Estrada, Santiago Rebolledo, Ismael Vargas, Guillermo Santamarina, Mario Bellatin, Jesusa Rodríguez, Mauricio Guerrero, Eduardo Ortiz, Guillermo Santamarina, y Manuel Marín entre otros.

También la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) ahora Facultad de Artes y Diseño participa en el desarrollo del libro alternativo, ya que en 1984 inicia el proyecto "Imaginerías", lanzando una convocatoria a poetas y artistas para presentar trabajos y publicarlos. En ese mismo año en la escuela se organiza le

exposición *Editoriales Alternativas*, en la cual se incluyó la producción de las seis editoriales mas importantes de la ciudad. Al mismo tiempo la FAD lanzó un concurso organizado por Magali Lara, sobre libros de artista, participando el que realiza esta investigación, con el "Libro de Arena", con el cual se obtuvo un premio. Desde entonces se ha continuado con la investigación-producción teórico-práctica en este campo dando como resultado la creación del **Seminario-Taller de Producción e Investigación del Libro Alternativo** de la ENAP/U.N.A.M. en el año de 1993 por quien escribe este documento.

Por último habrá que mencionar que en México se han presentado diversas exposiciones de libros alternativos y quizá, la más sobresaliente en el año de 1999, por su carácter internacional, es la que reunió más de mil ejemplares y que se presentó con el nombre de *Libros de Artista* como un homenaje a Ulises Carrión en la Biblioteca de México en la Ciudad de México, organizada por Martha Hellion.

El **Seminario-Taller de Producción e Investigación del Libro Alternativo** de la FAD, ha organizado exposiciones anuales a partir de 1993, las cuales se presentan en diversos lugares, convirtiéndose en itinerantes. Lo que caracteriza a las exposiciones del Seminario de todas las que se han realizado en el país, es que en estas el público puede manipular los libros.

Nuevos derroteros se vislumbran para el libro alternativo, múltiples ferias, cursos, seminarios, bienales, etc, han surgido tanto en México como en otros países, abriendo múltiples posibilidades de exposición de obras realizadas con éstas características, así como la posibilidad de comercializar a gran escala la producción. Surge en este nuevo siglo (XXI) un nuevo mercado y las bibliotecas se interesan por este tipo de libros, creando con ello acervos especializados para su consulta.

Notas al capítulo 2

2.1 El libro alternativo y el libro convencional secuencia espacio-temporal y estructura.

1. Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros*, 1975, p,1
2. *Ibíd.* p.2
3. *Ibídem*
4. Jost Hocholi, *Como se diseñan los libros*, 1992, p.11
5. *Ibídem*
6. *Ibíd.*
7. *Ibíd.*
8. *Ibíd.*
9. Ulises Carrión, *op. cit.*, p.2
10. *Ibíd.* p.3
11. *Ibíd.* p.4
12. *Ibídem*
13. Bárbara Tannenbaum, "El medio es solo una parte, pero importantísima del mensaje", *Libros de Artista*, 1982, pp.18-19
14. Martha "La página como espacio", *Libros de Artista*, 1982, p.11
15. Ulises Carrión, *op. cit.*, p.2
16. Raúl Renán, *Los Otros libros*, 1988, pp17-18

2.2 El libro como objeto del deseo.

1. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp el amor y la muerte, incluso*, 1994, pp.73-74
2. *Ibíd.*
3. André Bretón, *Antología (1913-1916)*, 1985, p116
4. Robert J Stemberg, *La creatividad en una cultura conformista: un desafío en las masas*, 1997, p.23
5. André Bretón, *op. cit.* , p.16
6. *Ibídem*
7. Jean Baudillard, *El Sistema de los objetos*, 1988, p.99
8. André Bretón, *op.cit.*, p117

9. Guadalupe Nogueira, *Teoría del objeto*, 1995, p,15
10. *Ibíd.* 18
11. *Ibídem*
12. Jean Baudillard, *op. cit.*, p.98
13. *Ibíd.* p99
14. *Ibíd.* p.17
15. *Ibídem.* p102
16. Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado: (A finales del siglo XX)*, 1988, p.101
17. Serge Faucherau, "Doble página", *SESMA*, 1993, p.26
18. Juan Martínez Moro, *op. cit.*, p.26
19. Serge Faucherau, *op.cit.*, p.26
20. *Ibídem*
21. David Perez, "Libros de artista y artistas sin libro", *Crítica Cultural y Creación Artística: coloquios contemporaneas*, 1998, p.59

2.3. Confluencia y características de los libros alternativos.

1. Bárbara Tannenbaum, *Op. cit.*, p.19
2. Raúl Renán, *op. cit.*,p.14
3. *Ibíd.* p.58
4. Catherine Coleman, "El libro de Artista en España", *Libros de Artista*, 1982, pp.40-41
5. Judith A Hoffberg, "Libros de Artista Mexicanos en Artworks", *Artes Visuales*, 1981, p.60
6. *Ibíd.* p,42
7. *Ibídem*

2.3.1. El libro de artista.

1. Jorge Glusberg, "Libros de artista", *Muestra internacional de libros de artista*, 1984, p. 1
2. *Ibídem*
3. *Vid.* José Antonio Sarmiento, "Libros de artista", *Libro de las Maravillas*, 1997, p31
4. Jorge Glusberg. *op. cit.*, p.2
5. Antonio Gómez. "Del lenguaje visual al libro objeto", 1997, p. internet
6. *Ibídem*
7. *Ibídem*

8. Entrevistas personales realizadas a Antonio Pérez, editor de la serie "Antojos", actualmente reside en Cuenca, España, donde existe una fundación cultural que lleva su nombre, en este lugar se pueden apreciar excelentes libros de artista y objetos encontrados; Antonio Agra, actualmente reside en Barcelona y es editor de la serie "Tabelaria", en sus ediciones se mezcla el grabado con una excelente tipografía; Antonio Alcaraz reside en Valencia y es productor de libros de artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, España, desarrolla proyectos de libros de artista con los alumnos de la misma Facultad en conjunto con el Profesor José Manuel Guillén y la Profesora Blanca Rosa Pastor.
9. Jorge Glusberg, *op. cit.*, p. 3
10. Leonardo García Tsao, "Entrevista con Peter Greenaway: El cuerpo es un libro", *La Jornada Semanal*, p. 10
11. Barbara Tannenbaum, *op. cit.* p. 18
12. José Antonio Sarmiento, *op. cit.* pp. 29-30. Las cursivas son del autor de la tesis.
13. Barbara Tannenbau, *op. cit.* p. 23
14. José Antonio Sarmiento, *op. cit.* p.30
15. Juan Martínez Moro, *op. cit.* p102
16. *Ibidem*
17. *Ibid.* 102-103
18. Karla Stelweg, "Impresiones de libros de artista", *Artes Visuales*, 1981, p.102
19. Bárbara Tannenbaum, *op.cit.* p. 23

2.3.2 El libro objeto.

1. Joan Lyons, "Introduction", *A Critical Antology and Sourcebook*, 1967, p. 12
2. Richard Kostelanetz, "Libro de Arte", *A Critical Antology and Sourcebook*, 1967, p. 12
3. *Ibidem*
4. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas*, 1994, pp. 9-10
5. Juan Martínez Moro, *op. cit.* p. 101
6. Umberto Eco, *El nombre de la Rosa*, 1985, p.132
7. *Vid*, Juan Martínez Morp, *op. cit.* pp. 101-102
8. *Ibid.* p. 101

9. Uta M. Reindl, "Kiefer o la presencia del pasado", s.p.i. (material fotocopiado 16 pp.)
10. Juan Martínez Moro, *op. cit.* p.106
11. Richard Kostelanetz, *op. cit.* p.10
12. *Ibídem*
13. Ulises Carrión, *op. cit.* p.45
14. José Antonio Marina, *Teoría de la inteligencia creadora*, 1998, pp. 166-167.

2.3.3. Una posible demarcación de los libros alternativos.

1. Johanna Druker, *The Century of artists' Book*, 1995, p14
2. Lucien Goldschmidt, *SESMA*, 1993, p.78
3. Juan Martínez Moro, *op. cit.* p.97. (El subrayado es del autor de la tesis).
4. Renato Ravelo, *La Jornada*, 1996, p.27
5. Raúl Renán, *op. cit.* p.19
6. Para obtener mayor información sobre las características de los libros alternativos, se pueden consultar los textos de Joan Lyons; Anne Moeglin-Delcroix y Johanna Druker, cuyos datos completos aparecen en la bibliografía de esta tesis.

2.4. Aspectos históricos del libro alternativo.

1. Johanna Druker, *op. cit.*, p.14
2. Kovtun Yevgny, *Avant-Garde in Rusia 1920-1930*, 1996, p.105
3. Evgenia Krichenco, *Russian Design, and the Fine Arts 1750-1917*, p.266
4. *Ibíd.* p.289
5. Martha Wilson, *op. cit.* p,7
6. *Ibíd.* p. 8
7. *Ibíd.* pp. 9-10

2.4.1. Europa y Estados Unidos de América en el panorama general del libro alternativo.

1. Sobre este aspecto se pueden confrontar los textos de Anne Moeglin-Delcroix y Johanna Druker que aparecen en la bibliografía de esta tesis.
2. Anne Moeglin-Delcroix, *Livre de Artiste*, 1985 (introducción).
3. José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p.34

4. Germano Celant, "El libro como obra de arte 1960-1972", *apud*, José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p.34
5. Clive Phillpot, "Some Contemporary Artists and Their Books". *Artists Books a Critical Antology and Sourcebook*, 1985, pp.101-102
6. Edward Rusha, *apud*, Gloria Picazo, "El libro memoria del mundo", *Libro de las Maravilas*, 1997, p.21
7. José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p.31
8. Anne Moeglin-Delcroix, *Livre... op. cit.*, (introducción)
9. Martha Wilson, *op. cit.*, p.11
10. *Ibíd.* p.12
11. *Ibíd.* pp.12-13
12. Gloria Picazo, *op. cit.*, p.18
13. José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p.31
14. *Ibíd.* p. 35. Las cursivas son de José Luis Castillejos , "La nueva era de la escritura" *Tropos*, n.5, Madrid, 1972
15. Juan Martínez Moro, *op. cit.*, p. 107. Para una información más amplia sobre los conceptos de "repetición" y "diferencia", puede consultarse el texto de Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, Barcelona, Jucar Universidad, 1988. También en el de Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995, (argumentos,172).
16. Anne Moeglin-Delcix, *Livre... op. cit.*, (introducción)
17. Uta M Reindl, *op. cit.*, s.p.i.
18. Joan Lyons, *op. cit.*, (introducción)
19. Johanna Druker, *op. cit.*, p.81
20. Antonio Gómez, *op. cit.*, internet
21. Fernando Gomez Aguilera, "Pintar poesía, escribir pintura", *Ver las palabras, leer las formas*, 2000, p. 104
22. Antonio Gómez, *op. cit.*, internet
23. fernando gomez Aguilera, *op. cit.*, p.104
24. Antonio Gomez, *op. cit.*, internet
25. Colette Gaiker, "Navigating My Electronic Book", *Talking The Boundless Book: Art Languaje and the Book*, 1995, p. 144
26. Tom Phillips, *A Humumet*, p.272
27. Center For Book Arts, internet
28. Antonio Alcaraz , "El libro como soporte de arte: aventura de editores y artistas", *Páginas singulares: el libro de artista*, 1999, p. 26
29. *Ibídem*

2.4.2. Panorama General del Libro alternativo en América Latina.

1. Luis Sagasti, "Claudia del Rio", internet
2. Antonio Gómez, *op. cit.*, internet
3. *Ibídem*
4. *Ibídem*
5. "El libro de artista", 9a. *Feria Internacional del libro* Bogota, Colombia, 1994, p.26
6. Christine Frerot, "Vivian Scheihing", internet

2.4.3. El libro alternativo en México.

1. Raúl Renán, *op. cit.*, p.49
2. Joan Bta. Peiro, "La guacamaya: a propósito de la obra gráfica de Pedro Ascencio" *Pedro Ascencio: Actualización del grabado en madera*, 1999, p.8
3. Raúl Renán, *op. cit.*, p.34
4. *Ibíd.* p. 16
5. *Ibíd.* pp. 14-15
6. *Ibíd.* pp. 35-36
7. Johanna Druker, *op. cit.*, p.164
8. Raúl Renán, *op. cit.*, p.36
9. Felipe Ehrenberg y Magali Lara, "Publicaciones Independientes en México", en Joan Lyons, *op. cit.*, pp.29-30 (traducción libre)
10. *Ibíd.* p29
11. *Ibídem*
12. *Ibíd.* p.32
13. *Ibíd.* p.33
14. Ida Rodríguez Prampolini, *Un ensayo sobre arte contemporáneo*, 1981, p. 58
15. Francisco Serrano, "El Facistol Poliédrico", *Revista Biblioteca de México*, 1998, p. 38
16. *Ibíd.* p.42
17. Cuauhtémoc Medina, Felipe Ehrenberg, *Pretérito imperfecto*, 1992, p.4
18. Felipe Ehrenberg y Magali Lara, *op. cit.*, p.35
19. *Ibídem*

Capítulo 3

Investigación-Producción del libro alternativo “las doncellas de mamá”, realizado con lámina negra y otros procedimientos y recursos gráficos.

3.1 La investigación-producción en las artes y el diseño.

Cuando hablamos de investigación, por lo regular las circunstancias cotidianas, o académicas nos obligan por una cuestión cultural o de educación en los diversos campos de las ciencias duras o en las ciencias sociales o inclusive en las humanidades, pero difícilmente en el arte –ya sea plástico, visual, música, teatro, cine, poesía, etc.-, o el diseño –me refiero al gráfico y la comunicación visual-, porque el diseño industrial ligado a la arquitectura, le gusta bandear entre la ciencia y las artes.

Puede inclusive hablarse de investigación e incluir a los estudios de historia del arte, estética, y filosofía del arte, aunque para estas disciplinas el sustento y materia en la cual basan su discusión, análisis, crítica, sea la producción artística o del diseño y, aunque estos productos como lo mencionan estas disciplinas este llena de subjetividades, caprichos, extravagancias o, estén realizados por individuos, que según ellos su motivo de inspiración no venga de este mundo, o provenga de estados alterados por diversas circunstancias.

Sin embargo al ser tocados por los especialistas de estas disciplinas teóricas, entonces se convierten en meros objetos de arte o materia para ser estudiados, reconceptualizados, y hasta motivo para crear sendas teorías del arte y filosóficas de cómo pudieron ser elaborados o producidos, e inclusive surgen enormes elucubraciones profusamente fundamentadas, que se remontan y sustentan en autores que van desde Sócrates y Platón, a Gastón Bachelard, Martin Heidegger, Jacques Lacan, Michel Foucault, Walter Benjamín, pasando por Friedrich Hegel, Immanuel Kant y Karl Marx y de paso, si queda un poco de espacio se incluye a Eco, Deleuze, Guattari, Arnheim, y obviamente si se trata de lenguaje es obligado

incluir a Saussure, Pierce y Derrida y muchos otros que han interpretado a estos escritores o escriben sobre la imagen y los procesos en la producción de objetos artísticos.

Y que pasa en realidad con los verdaderos procesos creativos, mediante los cuales se obtiene un objeto o producto determinado dentro del campo del arte; que es lo que motiva a una persona a producir determinados objetos y cuáles son los pasos –para otros métodos- y los instrumentos o herramientas para realizarlo. Que pasa con la observación, el planteamiento de un problema, la experimentación, la realización final y los resultados. Que hace con un científico para realizar un proceso (creativo) mediante el cual obtiene un resultado determinado, obviamente en lo general parte de la observación, experimentación y resultados, Y en las ciencias sociales y las humanidades, también hay observación, difícilmente experimentación si se refiere a humanos, y esta se substituye por la interpretación de los hechos, y los resultados. ¿Y entonces cual es la diferencia entre unas y otras?. ¿Y que varían los resultados?, lo más seguro que es en el lenguaje. Pero vale decir que las más cercanas a los procesos de investigación son la ciencia y el arte. Y al final el lenguaje las va a diferenciar, uno es críptico y especializado a determinado número de personas, y el otro es más universal por así decirlo, aunque no todos se identifiquen con él.

Pero en realidad se piensa que el artista (o diseñador), produce pensando en la belleza, la fealdad, la imagen, la teoría y la filosofía del arte, la estética; o lo que dice Platón, Sócrates, Hegel o Kant, quien lo crea está verdaderamente en un error. Sería lo mismo que pensar que cada experimento en la ciencia, se está pensando y justificando cada paso con los modelos científicos de hace 50 años donde no existían los adelantos tecnológico, que ahora reducen el tiempo experimental y de investigación de manera fundamental.

Los que si se pasan justificando y fundamentando sus investigaciones, son los teóricos –de cualquier disciplina- que trabajan con documentos o hechos en los cuales están involucrados los seres humanos, ya sea como protagonistas, actores o autores materiales de los hechos, de ahí que constantemente utilicen cuanta teoría aparezca o haya a parecido, y contribuya a aclarar o justificar los acontecimientos, sean históricos, o no (aunque en este momento ya todo es historia).

Y entonces como justifican sus tesis cada uno de estos campos, de conocimiento, los de arquitectura, los de ingeniería, los de física o química, los veterinarios o los médicos. ¿qué fundamentos teóricos o filosóficos fundamentan la construcción de

un puente o un edificio determinado? ¿Qué fundamento teórico o filosófico utiliza un veterinario, un químico o un físico para justificar un experimento?

Entonces porque el productor de artes y diseño debe justificar, teórica o filosóficamente su producción, independientemente de que sus estudios y conocimientos (bagaje teórico y cultural), sean bastante amplios sobre historia, teoría y filosofía del arte y de la imagen. Todo parece indicar que la producción en el campo del arte no se ve como un producto de la investigación, y a su vez de un proceso creativo que requiere de métodos y herramientas para realizarlo.

Se cree que cualquiera puede crear un objeto artístico, y eso es totalmente falso, ya que se requiere de la adquisición de diversos conocimientos que no son únicamente teóricos sino también prácticos para la obtención de una obra de calidad. Esto independientemente de que un artista o diseñador también pueda reflexionar teóricamente sobre su producción o la de otros, como se puede corroborar en una gran cantidad de textos de diversos productores en el devenir histórico.

De este modo teoría y práctica están íntimamente ligados, como también el concepto investigación-producción tampoco puede verse separado. Lo que el artista o diseñador, en todo caso deben justificar o fundamentar teóricamente es su producción de acuerdo a sus propios procesos creativos, métodos y técnicas –que siempre pueden ser diferentes de unos y otros-, de ahí que una obra original realizada mediante técnicas y procedimientos ortodoxos no se pueda repetir con fórmulas establecidas, por eso su originalidad y valor (de uso y de cambio).

Que es lo que integra una tesis determinada: una introducción, un marco de referencia (con tres sub-marcos histórico, teórico y conceptual) la tesis, las conclusiones, y un aparato crítico que la sustente. Nos podemos preguntar, cuantas tesis en el mundo que aborden temas similares contaran con un marco de referencia similar, sobre todo en occidente donde manejan a los mismos actores arriba mencionados. ¿Dónde está la originalidad de estas investigaciones? Y sin embargo en el campo del arte (o del diseño) cada obra es diferente y es el resultado de un largo proceso de investigación y experimentación, además de un amplio dominio del espacio y de los elementos (llamados) estéticos que intervienen para la construcción de un objeto determinado.

Que pasa con los procesos creativos en las artes y el diseño (que tampoco es de su propiedad), como se conserva y cuál es su valor en el desarrollo de la investigación-producción. Es todo digámoslo así, y debe de conservarse mediante apuntes, bitácoras, libretas de trabajo, registros fotográficos, dibujos, bocetos o

todo aquello que permita registrar cada paso en el desarrollo de una obra determinada. Ese proceso es el que permitirá a otras disciplinas afines elaborar teorías en el campo de la producción artística.

De donde ha salido la idea de que una tesis de licenciatura, maestría o doctorado, en el campo de las artes y el diseño deba ser teórica, o eminentemente teórica. Porque debe ser así, si lo que se hace es producir objetos artísticos, porque no se puede realizar la teoría después del producir, que prohíbe primero producir si se conoce la materia a fondo y se dominan la teoría, los métodos y las técnicas. El producto (obras) es el resultado de la investigación y el proceso creativo se describe mediante diversas referencias prácticas y teóricas, dándole validez a la investigación-producción.

Cuál es la diferencia del que escribe lo que se realiza o como se realiza en artes un producto determinado y el que escribe sobre este mismo producto, pero que no lo produce.

3.2 La Propuesta: El Libro y La Lámina negra

Este libro puede ser considerado como un *libro de artista*, dentro del amplio panorama de los libros alternativos y está realizado principalmente con grabados de pequeños formatos (menores a los 20 centímetros por cualquiera de sus lados) realizados en los últimos 10 años, en lámina negra, técnica a la cual he denominado como “ferrografía”, y la cual introduje al Taller de Investigación y Producción Gráfica “Carlos Olachea”, de la ahora Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, desde 1986 y con la cual se han obtenido diversos premios tanto en México como en el extranjero.

Mediante el uso de la lámina negra o hierro, la cual contiene un porcentaje de carbón, ha sido posible reducir los tiempos en la elaboración de una plancha matriz, obteniendo resultados muy similares a las planchas elaboradas con otros materiales como el zinc o el cobre, utilizando la técnica del aguafuerte.

El proceso de investigación-producción, en la realización del libro de artista. “Las Doncellas de Mamá”, parte como cualquier otra investigación ya sea en las ciencias sociales, humanidades o las ciencias llamadas “duras”, de la observación y una pregunta inicial, que a su vez se convierte en la hipótesis o propuesta a desarrollar. De ahí que esta duda inicial, sobre la “posibilidad de crear un libro de artista con obra de pequeño formato”, es también el resultado de la investigación-

producción experimental con este material desde hace casi treinta años para la obtención de obra de diversos formatos, tanto de pequeño como de gran formato, como la exposición “Encuentro de dos mundos” por mi propuesta y coordinada en el año de 1991 y realizada en 1992, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia España. La mayoría de la obra de esta exposición realizada en lámina negra, estuvo a mi cuidado, y varias planchas o matrices de gran formato fueron realizadas también por mí (como la del Director de la ENAP en ese momento). Fue la primera exposición de la ENAP (ahora FAD), donde se expusieron estampas resultados de estos grabados de gran formato.

Cabe mencionar que esta muestra abrió grandes horizontes de investigación-producción gráfica con este material incluso se empezaron a desarrollar propuestas para el FONCA y surgieron varios premios en diversas partes del mundo, sobre todo porque era posible elaborar planchas de grandes formatos; superiores a los tradicionales del zinc o el cobre, además de que los costos son mucho menores. Incluso cabe mencionar que la Mtra. María Eugenia Quintanilla en el Posgrado de Artes Visuales, empezó a desarrollar obra en gran formato mediante la técnica de viscosidad de tintas o técnica Hayter, donde se utilizan varias planchas para obtener un original múltiple (estampa a color).

También se obtuvo con la exposición mencionada, (la cual fue llevada a Valencia por el Prof. Francisco de Santiago Silva hermano del entonces Director de la ENAP), el tórculo para imprimir en gran formato que está en el Taller “José Guadalupe Posada”, que dirige actualmente el Mtro. Pedro Ascencio Mateos de la FAD en su plantel Xochimilco .

El amplio proceso de investigación producción, me ha llevado a realizar diversas propuestas, utilizando otros materiales, ya sea adicionándolos a las planchas o al momento de estampar. Se han utilizado para la obtención de matrices la mayoría de las técnicas ortodoxas del grabado, lo cual me ha permitido ampliar las posibilidades específicamente a la producción de libros alternativos, creando con ello un Seminario Permanente de Investigación- producción de Libros Alternativos, el cual he coordinado desde hace 20 años, y en el cual han realizado su tesis de licenciatura más de 150 alumnos egresados de la FAD. Además ha trascendido la investigación-producción de libros alternativos, convirtiéndose en una línea de investigación que ha permitido desarrollar diversos trabajos tanto a nivel maestría como doctorado en la ahora Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Cabe mencionar que como resultado del proceso creativo en este campo de las artes, se ha logrado fundar un Laboratorio de Investigación-Producción del Libro Alternativo en el Posgrado de Artes y Diseño de la FAD, en sus nuevas

instalaciones de Ciudad Universitaria y podemos decir que es único en su género por su especialidad en Iberoamérica.

Todo el trabajo realizado y la experiencia obtenida en este campo específico, es el que me permite ahora desarrollar esta propuesta, de tesis doctoral, mediante la cual pretendo darle al resultado (obra gráfica en esta ocasión) todo el valor de investigación a la producción realizada, ya que considero que esta tiene el mismo o más valor de lo que se obtiene como resultado en las humanidades en las ciencias.

En este capítulo se podrán apreciar algunas obras como resultado del proceso creativo que me ha llevado a producir el libro de artista “Las Doncellas de Mamá”, el cual obviamente por ser un obra original no aparece en este documento, sino que únicamente se presenta al jurado todas las planchas de grabado y algunas de estampas, que han sido impresas para sus observaciones, análisis y crítica respectiva. El libro propuesto de este modo entonces adquiere diversos formatos de libro alternativo, no ciñéndose a ninguno específicamente, y el cual variará de acuerdo al formato que se quiera proponer o desarrollar.

A continuación se presentan diversas imágenes que han permitido crear diversos libros con la temática de “Las Doncellas de Mamá”, la mayoría de lo que se puede observar a partir de aquí, son dibujos realizados por el autor de esta investigación-producción, bajo diversas técnicas, medidas y procedimientos, y porque al no ser este un trabajo sobre técnicas y procedimientos (valga la redundancia), no se incluirán fichas técnicas, solo las imágenes.

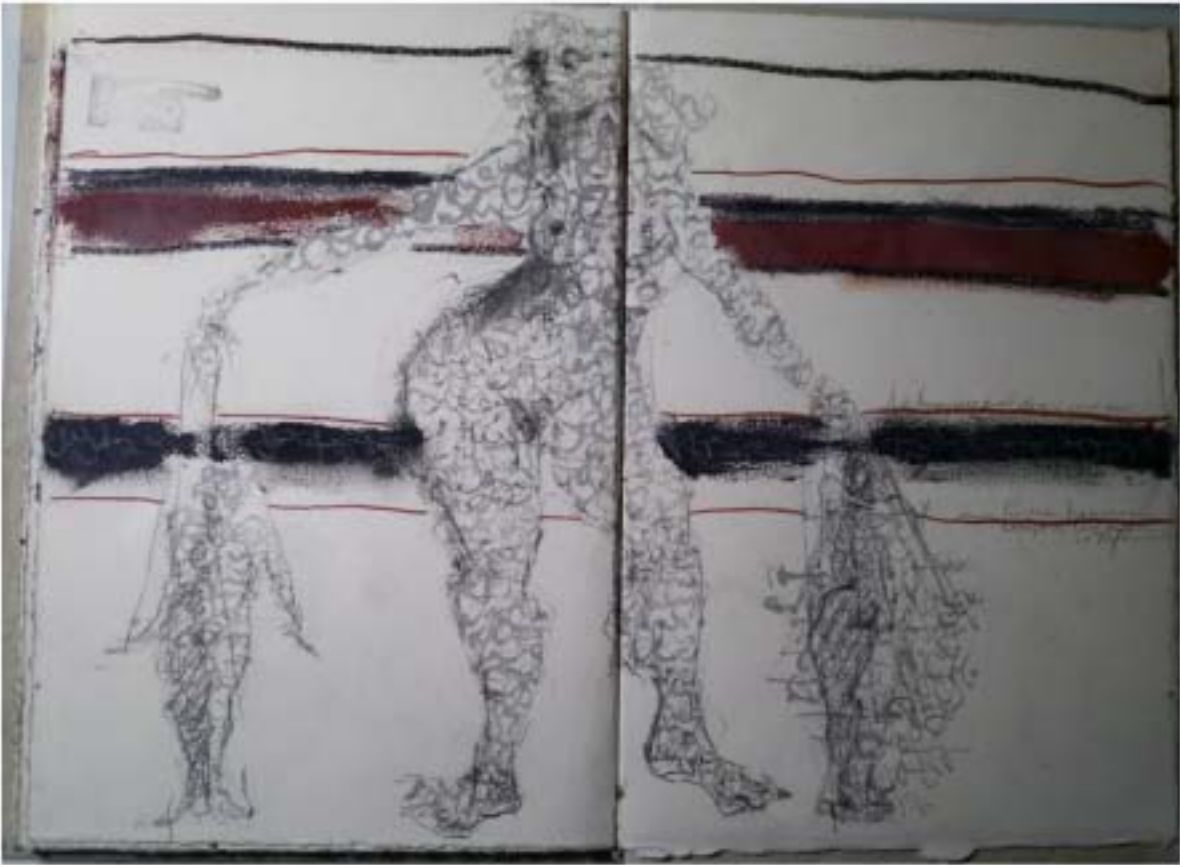


4/2

"Vierge de Marie Manger
Nativité" 2015









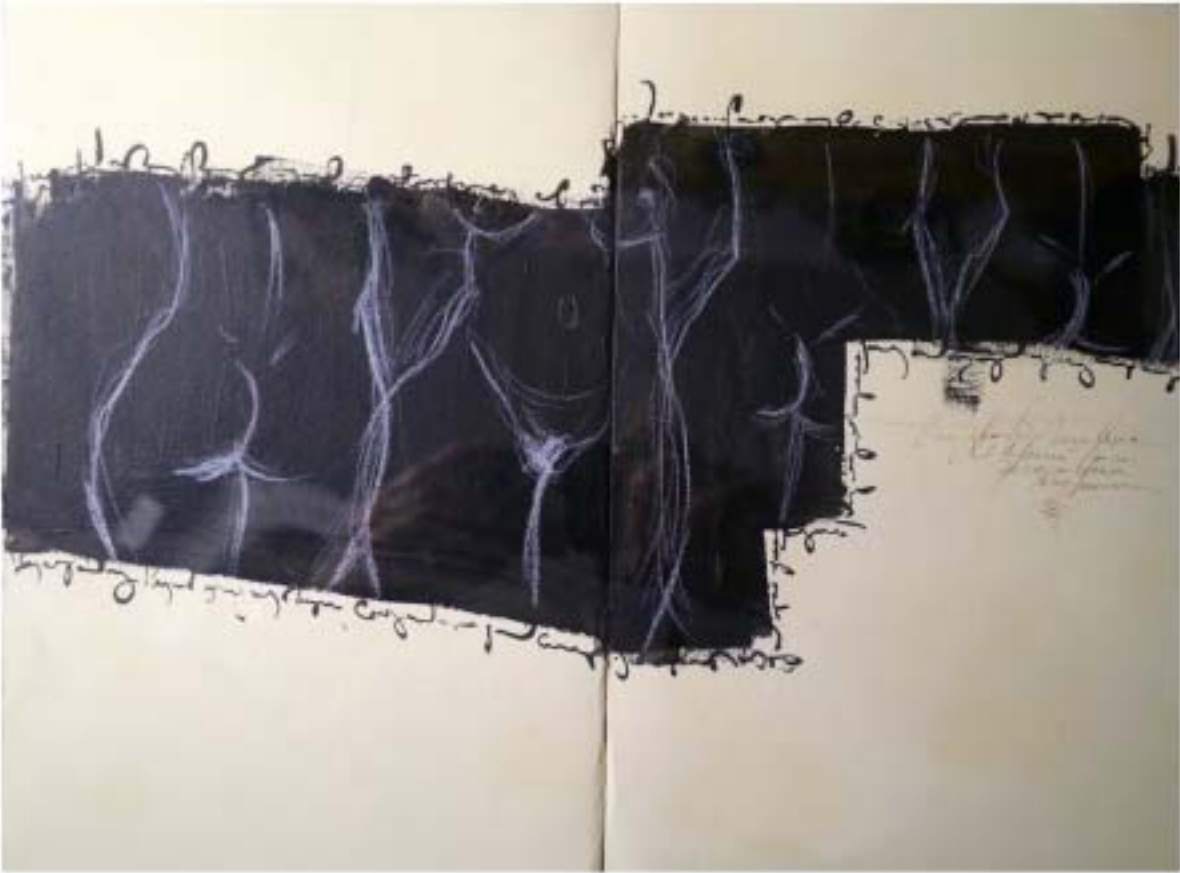






















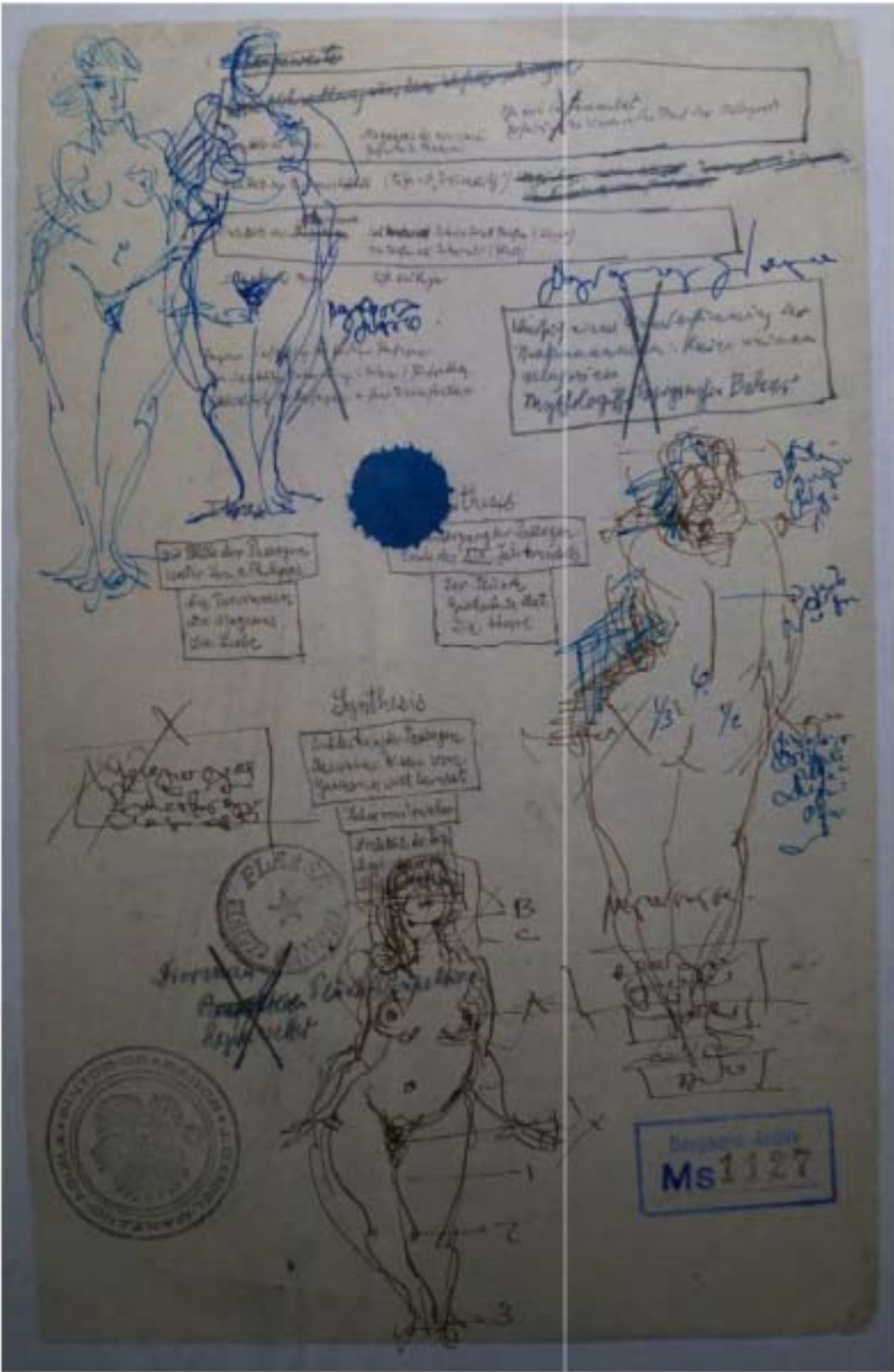


Handwritten notes on page 448, featuring a large, complex diagram with blue and green lines and various symbols. The text is dense and includes several red circular stamps. The diagram appears to be a flowchart or a map of some kind, with many lines connecting different points and sections of text.

448

Handwritten notes on page 425, featuring a large, complex diagram with orange and yellow lines and various symbols. The text is dense and includes several red circular stamps. The diagram appears to be a flowchart or a map of some kind, with many lines connecting different points and sections of text.

425







Postamt-Arbeit
ME 1921

Handwritten notes in the top left corner, including the name 'Karl' and other illegible text.

Handwritten notes in the top right corner, starting with 'Handwritten notes...' and mentioning 'Karl'.

Handwritten notes in the middle left area, mentioning 'Handwritten notes...' and 'Karl'.

Handwritten notes in the middle right area, mentioning 'Handwritten notes...' and 'Karl'.



Handwritten notes in the lower middle area, mentioning 'Handwritten notes...' and 'Karl'.

Handwritten notes in the bottom left corner, including the name 'Karl' and '19 Duo Marie-Stuart'.



Handwritten notes in the bottom right corner, mentioning 'Karl' and '19 Duo Marie-Stuart'.



N°045

Walter

Benjamin
PARIS

Introduction / Einführung:
Nikola Doll



MD

confidential



Primito

[Handwritten text, mostly illegible due to blurring and overlapping stamps]

PARIS - 2^{ar}





[Faint handwritten text on the left page, mostly illegible]

[Handwritten text on the right page, including a large 'X' and various annotations]

PARIS
10
M 5 XII
1626
INT-ROCH



Benjamin-Archiv
Ms 2305

1. ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...
 51. ...
 52. ...
 53. ...
 54. ...
 55. ...
 56. ...
 57. ...
 58. ...
 59. ...
 60. ...
 61. ...
 62. ...
 63. ...
 64. ...
 65. ...
 66. ...
 67. ...
 68. ...
 69. ...
 70. ...
 71. ...
 72. ...
 73. ...
 74. ...
 75. ...
 76. ...
 77. ...
 78. ...
 79. ...
 80. ...
 81. ...
 82. ...
 83. ...
 84. ...
 85. ...
 86. ...
 87. ...
 88. ...
 89. ...
 90. ...
 91. ...
 92. ...
 93. ...
 94. ...
 95. ...
 96. ...
 97. ...
 98. ...
 99. ...
 100. ...

448

1. ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...
 51. ...
 52. ...
 53. ...
 54. ...
 55. ...
 56. ...
 57. ...
 58. ...
 59. ...
 60. ...
 61. ...
 62. ...
 63. ...
 64. ...
 65. ...
 66. ...
 67. ...
 68. ...
 69. ...
 70. ...
 71. ...
 72. ...
 73. ...
 74. ...
 75. ...
 76. ...
 77. ...
 78. ...
 79. ...
 80. ...
 81. ...
 82. ...
 83. ...
 84. ...
 85. ...
 86. ...
 87. ...
 88. ...
 89. ...
 90. ...
 91. ...
 92. ...
 93. ...
 94. ...
 95. ...
 96. ...
 97. ...
 98. ...
 99. ...
 100. ...

425

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | N°045

Walter Benjamin
Paris Arcades / Pariser Passagen

Introduction / Einführung
Nikola Doherty

DOCUMENTA (13)

HATJE
CANTZ









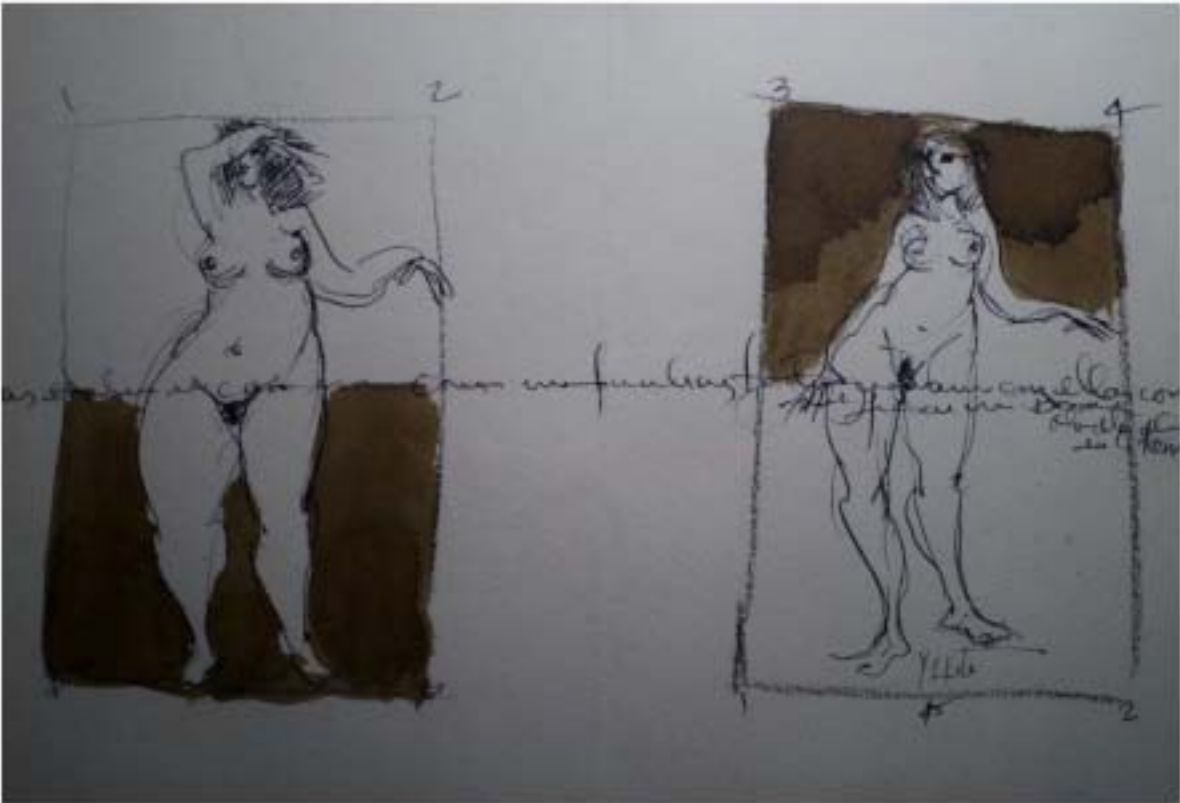










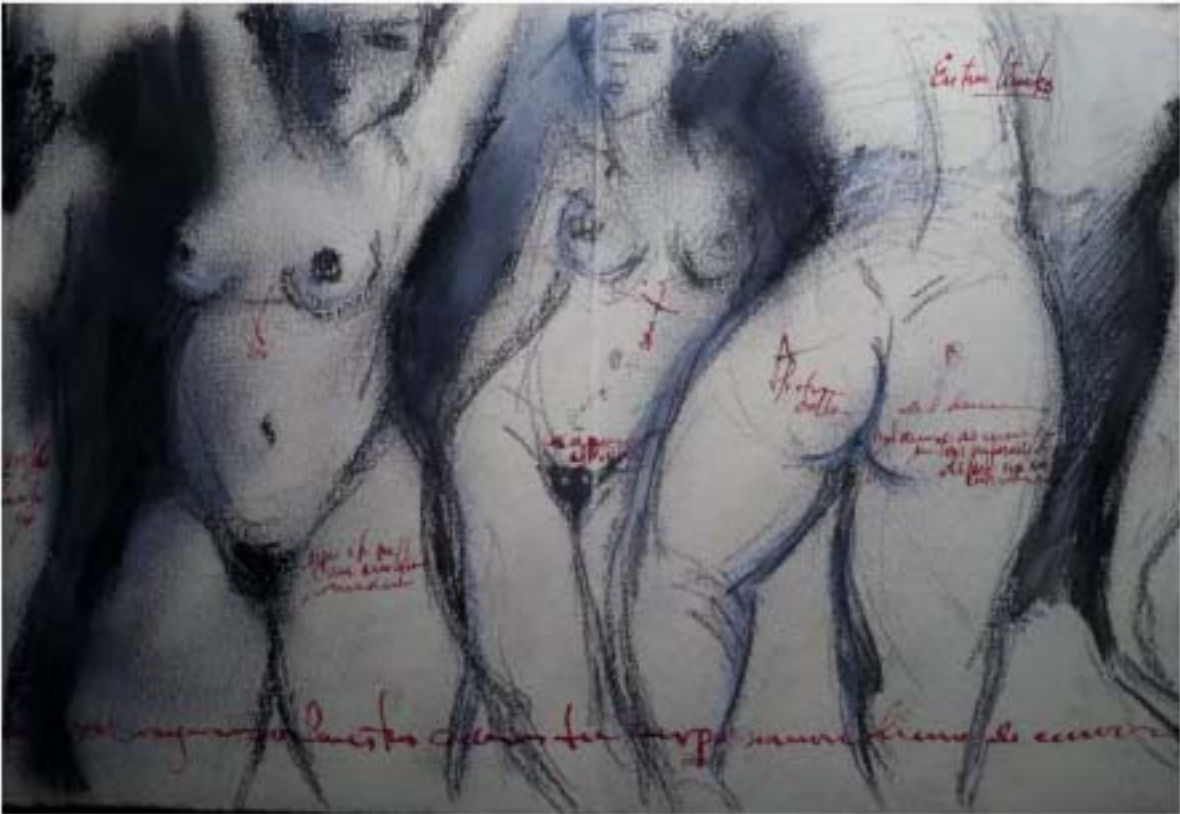














Conclusiones

La historia del libro impreso corre paralela a la de la imprenta y a la invención del papel como lo conocemos actualmente. En los estudios de historia del arte pocas ocasiones se menciona el trabajo que se le dedicó al libro como objeto del mismo desde su inicio; quizá la razón consiste en que es un objeto bastante común debido a su producción en serie. Solamente cuando se trata de un libro de *arte* - porque es un vehículo del mismo-, adquiere el valor de una edición de arte, ya que en su producción intervienen diversas disciplinas, como es el caso de los diseñadores, tipógrafos, diagramadores y editores entre otros.

Se puede afirmar que existe una característica similar entre el libro contemporáneo y el de la antigüedad, por el hecho de que se les ha convertido en objetos de culto. Desde siempre ha significado un objeto de difícil adquisición a pesar de su producción en serie, que se desarrolló mayormente desde principios del siglo XIX. Antiguamente fue considerado como objeto de arte ya que su "factura", era totalmente manual y se tenía especial cuidado en su presentación, que lo convirtió necesariamente en un objeto coleccionable como cualquier otra pieza de arte. Mientras mas lujosa era la encuadernación, tuvo mas demanda entre la clase noble, satisfaciendo la vanidad y el poder que significó la posesión de un objeto que contenía la literatura clásica y contemporánea de la época, además del fino acabado que muchas veces se realizaba con piedras y metales preciosos

Como hemos observado, la imprenta socializo no solo la literatura sino los conocimientos en general, pero el libro como objeto plástico o portador del arte, continua siendo un fetiche cultural al que no puede acceder la mayoría de las personas debido a sus costos tan elevados. Se ha podido apreciar que la evolución del libro convencional, corre paralela a la impresión sistematizada de los tipos móviles; que la invención de la imprenta permitió y facilitó el acceso de un publico mas amplio a diversas publicaciones, no obstante que desde su aparición se convirtió en un poderoso instrumento de control, ya que sus productos solo estaban al alcance de la iglesia y de las clases sociales que mantenían el poder, no solo económico sino también político. Pero posteriormente como tenía que suceder, al aumentar la población alfabetizada se acrecentó la demanda de información, así la imprenta y la rotativa como industrias sometidas a la oferta y la demanda, incrementaron su mercado en detrimento del libro con características artesanales y artísticas que se producía. Como podemos ver rara vez se localiza

un libro de arte con un acabado manual, sin que esto quiera decir que no se hagan diversas publicaciones de excelente calidad y diseño realizados con los medios más modernos y sofisticados de impresión y encuadernación. El problema en la producción del libro convencional radica, en que son demasiados los procesos que intervienen en la elaboración de un libro y rara vez el editor o el creador del mismo, se involucra en las diversas etapas de su proceso como sucede - independientemente de la división del trabajo como lo hicimos notar en su momento- ,en muchas ocasiones en la antigüedad. Y el ordenador ha substituido aún más esta posibilidad.

Desde tiempos remotos diferentes culturas buscaron y exploraron múltiples formas de realizar libros, y la aproximación al desarrollo histórico de este medio, nos permite otear otros horizontes dentro de su categoría semántica, ya que se ha podido comprobar en el transcurso de esta tesis -que también se refiere al tiempo dedicado a realizarla-, que es un medio de expresión visual, que ofrece amplias posibilidades de investigación-producción y experimentación -plástica- sobre la relación e integración entre la forma y el contenido, y permite también la vinculación entre teoría y práctica dentro de un proceso de enseñanza aprendizaje, de acuerdo a los diversos cursos y seminarios que he impartido sobre el libro alternativo, tanto en México como en el extranjero.

Dentro de ese abanico de posibilidades que nos ofrece el libro como medio de expresión plástico-visual, es que también se puede ligar con otras disciplinas adquiriendo carácter de investigación inter o multidisciplinario. Como importantes líneas de investigación teórico-práctica está el uso del papel y la encuadernación, que por lo regular siempre uno ha funcionado como soporte y el otro -aunque utilice el papel también-, como embalaje o contenedor de la escritura. Sin embargo es necesario continuar en la búsqueda de información, para que el libro no se observe únicamente como contenedor de la literatura, ya que según los datos encontrados hasta el momento, este tiene un lenguaje propio y bastante complejo, que va más lejos de ser un simple soporte de la escritura. La revalorización del libro como objeto-arte, fue el centro de aspiraciones y convergencias de los creadores desde principios de siglo XX, que reivindicaban una responsabilidad intelectual y social, de ahí que futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas trabajaran en torno a una idea común: colocar la palabra escrita al servicio de la práctica artística inventando nuevas formas del libro y nuevas propuestas tipográficas. Posteriormente se presentan otras posibilidades de innovación con los libros alternativos, que se desarrollaron en la década de los sesenta y setenta, tiempo en el que surgieron las propuestas conceptuales para crear y producir lo que Raúl Renán nombra como *los otros libros* , o lo que Ulises Carrión llama *el*

arte nuevo de hacer libros , y que ahora al fin del milenio, nosotros mencionamos como **libros alternativos**

Dentro de esta nueva forma de hacer libros: palabras, imágenes, colores, texturas, marcas y silencios son elementos plásticos, que juegan a través o cruzando las página con una secuencia espacio-temporal. Su importancia radica en la formulación de una nueva o diferente forma de percibirlo, ya que su contenido altera el concepto de autor y coloca al lector frente a un discurso innovador. El libro alternativo en cualquiera de sus manifestaciones, como se hecho mención, empieza a proliferar como tal, en la década de los sesenta, en un clima de activismo social y político las ediciones disponibles y baratas fueron una manifestación de la desmaterialización del arte objetual y el nuevo énfasis en el proceso artístico. Trabajos de arte efímeros como el *performance* y las instalaciones podían se documentadas y, es por este mismo hecho que los artistas descubrieron que los libros también podían ser trabajos de arte en si mismos. Ahora, en la actualidad ha tomado nuevos rumbos como lo hemos planteado, y sigue siendo un medio por así decirlo, que tiene vigencia y puede ser abordado en el campo docente desde diversas perspectivas, que contribuyan al desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje en las escuelas de arte, así como a fomentar la investigación-producción.

Las editoriales independientes fueron una alternativa cuando los libros de artista, objeto híbridos, entre otros, llegaron a ser espacios de experimentación de la forma, en torno al cual se integraron diversos artistas que tenían el acceso negado a las estructuras tradicionales de Museos y Galerías de arte públicas y privadas. Por lo que ahora es necesario recuperar ese carácter experimental, dentro del proceso de enseñanza aprendizaje y así rescatarlo del circulo comercial de las galerías de arte, que lo ha convertido en un objeto solo asequible para un público bastante restringido.

Así este género que nació como alternativo, pasó de pronto a ser valorado como obra de arte, para ocupar vitrinas y escaparates y ubicarlo como el "mírame y no me toques" del arte tradicional, alejándose de sus objetivos que le sustentaron. Ahora nuevamente se siguen haciendo libros alternativos marginales, pero los galeristas también han tomado las riendas para hacer sus propias propuestas, y así mantener de esta forma solo a los artistas que les interesan, creando sus propias teorías que se alejan de un arte que nació con pretensiones mucho más democráticas. De ahí la fundamentación de esta propuesta para crear en las escuelas de arte, seminarios y talleres de producción teórico- prácticos sobre el libro, donde las exigencias de un mercado del arte, no condicionen la producción y el desarrollo plástico y que el libro que surja de estos lugares en realidad cumpla

con la misión: de ser un medio con el cual el espectador-lector se relacione íntimamente, estableciendo así una comunicación más directa con el productor.

Muchos son los artistas a nivel mundial que han incursionado en el campo del libro alternativo, y muchos también los excelentes resultados, y aunque aquí solo se citaron algunos de los más sobresalientes para nuestro propósito, tampoco pretende quitar el mérito a otras propuestas que también pueden ser representativas de este "arte nuevo de hacer libros". Queda más bien abierta la línea de investigación hacia la revalorización de estos objetos, a su agrupación -si es que esto es posible- en géneros determinados y, a la elaboración de una historia del libro alternativo en general o por regiones, así como monografías que nos permitan apreciar el panorama mundial de estos "otros libros".

La experimentación sobre la lámina negra en el campo del huecograbado (que es la línea de investigación que desarrollo desde hace varios años) adhesión de materiales y procedimientos electrográficos es un aspecto que se ha estado realizando en el **Taller de Producción e Investigación Gráfica "Carlos Olachea" de la FAD/UNAM**, y desde el año de 1985 -a propuesta del que escribe esta tesis-, y en el **Seminario-Taller de Producción e Investigación del Libro Alternativo** desde su fundación hasta la fecha (2014). Cabe hacer notar que este tipo de material me ha permitido dentro del campo del grabado obtener resultados extraordinarios. Lo he trabajado, ya sea al aguafuerte, aguatinta, barniz blando, punta seca, al azúcar y con *carborundo*, además de otras técnicas alternativas, como la electrografía y la digitalización de imágenes. Como un antecedente inmediato en el uso de este material, se encuentra la elaboración de diversos libros alternativos que he realizado y donde se ha utilizado en su mayoría la lámina negra, estos son por ejemplo: "*Luna de Piel*" con un poema de Carlos Narro; "*What Became of Pampa Hash*" con un cuento de Jorge Ibarguengoitia; "*Ciudad Añeja y Carcomida*" con poemas de Fernando Zamora y "*Sortilegios*". Cabe mencionar que al incluir textos, no implica que se estén ilustrando con las imágenes, más bien dichos textos son un pretexto y, pueden leerse o no, todo depende del espectador.

Actualmente como otra línea de investigación que he venido desarrollando al mismo tiempo que esta investigación doctoral, es la "Ferrografía", y sobre la cual se han obtenido excelentes resultados. Esta consiste en la utilización de la lámina negra como plancha matriz -con el mismo tratamiento de una piedra litográfica- para la obtención de estampas mediante procedimientos litográficos. Queda de esta forma abierta la posibilidad para continuar el proceso de investigación-producción usando este material y las técnicas litográficas, para su utilización en la gráfica impresa y su aplicación para crear libros alternativos.

Bibliografía

ALCARAZ, Antonio, "el libro como soporte del arte: aventura de editores y artistas", *Páginas Singulares: El libro de artista*, Valencia, facultad de Bellas artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, sala Josep Renau, oct.- nov. 1999.

ALMELA, Melía Juan, *Higiene y terapéutica del libro*, 2 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

ANDERSCH, Martín, *Symbols, Signs, Cetters*, Ney York, Desing Press, 1989.

André Breton y el Surrealismo, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1991.

ANTAKI, Ikram, "Historia de la escritura", *El Universal, Nuevo Siglo*, suplemento cultural, México, 1 de diciembre, 1996.

ANTÓN, Melero Pablo, *Introducción a la restauración artesanal de libros, grabados y manuscritos*, España, Ollero y Ramos editores, 1995.

Antonio Agra editor: 13 años de ediciones, España, Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 1999.

Arqueología Mexicana: *Códices prehispánicos*, México, Vol. 4 No. 23, revista bimesral, 1997.

ARECHIGA, Janet Alejandra, *En torno al libro universitario*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, 1988.

ARNHEIM, Rudolf, *Consideraciones sobre la educación artística*, Barcelona, Paidós, 1993,

AUGE, R., *La imprenta*, Madrid, Paraninfo, 1971

AUMONT, Jaques, *La imagen*, España, Paidós, 1992,

- AURAUJO, Eduardo F., *Primeros Impresores e Impresos en Nueva España*, México, Miguel Angel Porrúa, 1979.
- BACH, Ferran y Rob Berkel, *Los rastros del Alfabeto: Escritura y Arte*, Barcelona, Fundación La Caixa, Abril-Mayo, 1999.
- BARTOLOME, Manuel y María Vidal, *Escritos y dichos sobre el libro*, España, Edhasa, 2000.
- BAUDILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1988.
- BAUDILLARD, Jean, *De la seducción*, México, REI, 1990.
- BOLOGNA, Silvio, *Manuscritos y miniaturas: el libro antes de Guttemberg*, Madrid, Anaya, 1988.
- BROSSA, Joan, *Posía Visual*, Valencia, Institutio Valenciano de Arte Moderno, Centro Julio González, 1997.
- BRETON André, *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1985.
- CARRETE Juan y Jesusa VEGA, *Historia del Arte: Grabado y creación Gráfica*, España, Información y Revistas, 1999, (historia,16)
- CARRION, Ulises. "Libros de artista": *Revista Plural*, México, 1975.
- CASANUEVA, Roberto, *El libro su diseño*, Cuba, Oriente, 1989.
- CASTILLEJOS, Jose Luis, "La nueva escritura", *Tropos*, n.5, Madrid, 1972.
- CELANT, Germano, "El libro como obra de arte 1960-1972", *Libros de Artista*, España, Diputación de Cuenca, 1992.
- Center for, Book Arts, <http://www.absi.com>
- COLEMAN, Catherine, "El libro de artista en España", *Libros de Artista*, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes Archivos y Bibliotecas, 1982.

- COLETTE, Gaiker, *Navigating my electronic books: Art language & the books arts*, Minneapolis, Minnesota, Center Books Art, 1995.
- CORTÉS, Jose Miguel G., *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso del arte*, Barcelona, Anagrama, 1997. (Argumentos, 199)
- COSTA, Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones, 1977.
- CHECA, Cremades Jose Luis, *El libro Antiguo*, Madrid, Acento Editorial, 1999. (flash, 144)
- DAHL, Svend, *Historia del libro*, México, C.N.C.A., Alianza Editorial, 1991.
- DE HAMEL, Christopher, *Artes Medievales: Copistas e Iluminadores*, Madrid, AKAL, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Barcelona, El Jugar Universidad, 1988.
- DELEUZE, Gilles, y F. Guattari, *Mil Mesetas*, España, 1994.
- “Descubierto en Egipto el ejemplo mas antiguo de escritura alfabética”, *El PAIS*, sección cultural, España, 16 de noviembre, 1999.
- DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen*, México, Nueva Imagen / Lumen, 1980.
- DRUKER Johanna, *The Century of Arts' Books*, New York, Granary Books, 1995.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, España, Gedisa, 1992.
- EHRENBERG, Felipe y Magali Lara, “Publicaciones independientes en México”, *Artists' Books: A critical anthology and sourcebook*, New York, Peregrine Smith, Books, 1987.
- EISNER, ELLIOT W. *Educación la visión artística*, España, Paidós, 1995.
- ELEXPURU, Txema, *Las resinas sintéticas y su aplicación al grabado*, Bilbao, BIZKAIA XUTXA, 1995. (Grabados, Dibujos: historia, crítica, técnica, 16)
- ELLIS, W. J. *Ingeniería de materiales*, México, representaciones y servicios de ingeniería, 1976.

EL LIBRO DE ARTISTA, Bogotá, Colombia, Ediciones de Arte Gráfico, 9ª. Feria Internacional del libro, 1994.

ESCARPIT, Robert, *Escritura y Comunicación*, España, Castalia, 1975.

ESCOLAR Hipólito, *Historia del libro*, Madrid, Fundación German Sánchez Ruipérez, 1988.

ETIEMBLE, *La Escritura*, Barcelona, Labor, 1974.

FAUCHERAU, Serge, "Doble Página", *SESMA*, México, Museo Nacional de la Estampa, 1993.

FEBRE, Lucien y Paul Victor, *L'apparition du livre*, París, A. Michel, 1971.

FERNANDEZ, Alba Antonio, et. al., *Arte y escritura*, Salamanca, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

FOUCAULT, Michel y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum, seguido de Repetición y Diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995. (Argumentos, 172)

FRANCASTEL, Pierre, *La realidad figurativa I: El marco imaginario de la expresión figurativa*, España, Paidós, 1988. (Paidós, estética / 16)

FRÉROT Christine, "Vivian Scheihing", <http://www.ruf.uni.freiburg.de/bildkunst/AUSSTEL/GALERIEN/CORREA/Scheihing.html>

FURIO Vicenc, *Ideas y formas en la representación pictórica*, España, Anthropos, 1991.

GALARZA Joaquín, *Amatl, Amoxtli*, México, TAVA, S.A., 1990.

GARCÍA, Tsao Leonardo, "Entrevista con Peter Greenaway: El cuerpo es un libro", *La Jornada Semanal*, México, No. 68, 23 de junio de 1996.

GELB, J. Ignace, *Historia de la escritura*, España, Alianza Editorial, 1976.

GLUSBERG, Jorge, "Libros de Artista", *Muestra internacional de libros de Artista*, Secretaría de Cultura de la municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1984.

GOLDSCHMIDT, Lucien, *SESMA*, México, Museo Nacional de la Estampa, 1993.

GÓMEZ Aguilera Fernando, "Pintar poesía, escribir pintura", *Ver las palabras, leer las formas*, España, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 2000.

GÓMEZ. Antonio, "Del Lenguaje Visual al libro Objeto",
<http://www.abaforum.es/merzmail> /libro. htm. Febrero de 1997

GUITTON, Jean, *El trabajo intelectual*, Madrid, RIALP, 1999.

HOCHULI, Jost, *Como se diseñan los libros*, Wilmington, Mass., EE.UU., Agfa corporation, 1992

HOFFBERG, Judith A. "Libros de Artistas Mexicanos en Artworks", *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, Enero-Marzo, 1981

HOFFBERG, Judith A. "Obras en formato del libro: Renacimiento entre los artistas contemporáneos", *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, Enero-Marzo, 1981.

IVINS, W. M. Jr., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

JACKSON, Donald, *Historie de l'écriture*, París, Donocel, 1982.

JEAN, Georges, *Writing: The story of alphabets and scripts*, London Thamer and Hudson, 1992.

JEAN, Georges, *L'écriture, mémoire des hommes*, París, Gallimard, 1987.

JEAN, Georges, *La escritura, memoria de la humanidad*, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, 1998.

JENTSCH, Ralph, *The artist and the book in twentieth-century Italy*, Italia, Umberto Allemandi &C., 1992.

KARTOFEL, Graciela y Manuel Marín, *Ediciones de Artes Visuales: Lo formal y lo Alternativo*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, 1992, (Biblioteca del Editor).

KRICHENKO, *Evgenia, Russian design, and the fine arts 1750- 1917*, New York, Tames and Hudson, 1991.

LASSO DE LA VEGA, Javier. *Cómo se hace una tesis doctoral*, (manual de documentación), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977.

LAZARO, Carreter Fernando, *La Cultura del libro*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1983.

LEON, Penagos Jorge de, *El Libro*, México, ANUIES, 1975.

LOPEZ Chuhurra Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, España, Labor, 1985.

LYONS, Joan, *Artists' Books: A critical anthology and sourcebook*, New York, Peregrine Smith Books, 1987.

MARÍN, Viadel Ricardo, El espacio de la "IENA": "¿Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre la investigación de Bellas Artes?", *La investigación en Bellas Artes: Tres aproximaciones a un debate*, España, Grupo Editorial Universitario, 1998.

MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, 9ª.ed., Barcelona, Anagrama, 1998

MARTINEZ, de Sousa José, *Pequeña historia del libro*, Barcelona, Labor, 1987.

MARTÍNEZ, MORO Juan, *Un ensayo sobre grabado: (A finales del siglo XX)*, España, Creática, 1998.

MASSIN, *La lettre et l'image*, París, Gallimard, 1993.

MAZA, Francisco de la, *Las tesis impresas de la Antigua Universidad de México*, México, Imprenta Universitaria, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944.

MEDINA, Cuauhtémoc, *Felipe Eherenberg , pretérito imperfecto*, México, Museo Avar Carrillo y Carmen T. Carrillo Gil, 1992.

Memoria de la escritura: del poema del Mio Cid a Rafael Alberti, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1995.

MEXPO, *El universo del amate*, México, Ediciones de Cultura Popular, Cultura, SEP, S/F.

MICCINI, Euglenio, "liber" del catálogo *liber*, de Sarenco, 1980.

MILLARES, Carlo Agustín, *Introducción a la historia del libro de las bibliotecas*, México, F.C.E. 1980.

Ministerio de Cultura, *Libros de Artistas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y bibliotecas, 1982.

MARÍN, Viadel Ricardo, El espacio de la "IENA": "¿Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre la investigación de Bellas Artes?", *La investigación en Bellas Artes: Tres aproximaciones a un debate*, España, Grupo Editorial Universitario, 1998.

MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, 9ª.ed., Barcelona, Anagrama, 1998

MARÍN, Viadel Ricardo, El espacio de la "IENA": "¿Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre la investigación de Bellas Artes?", *La investigación en Bellas Artes: Tres aproximaciones a un debate*, España, Grupo Editorial Universitario, 1998.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Livres D'Artistes*, París, Centro Georges Pompidou, Herscher, 1985.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthetique du livre d'artiste*, Francia, Jean Michele Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MOORHOUSE, A.C., *Historia del alfabeto*, 3ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

MUNARI, Bruno, *Cómo nacen los objetos?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

NOGEIRA, Guadalupe, *Teoría del Objeto*, (trabajo inédito, fotocopiado), México. 1995.

PASTOR, Bravo Jesús, *Electrografía y Grabado*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, Departamento Cultural, 1989. (Grabados, dibujos, historia, crítica, técnica / 3)

PASTOR, Bravo Jesús y J. R. Alcalá, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, España, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.

PEIRO, Joan Bta. "La guacamaya: a propósito de la obra de Pedro Ascencio", *Pedro Ascencio: actualización del grabado en madera*, Sala Josep Renau, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Junio de 1999.

PÉREZ, David, "Libros de artista y aristas sin libro", *Crítica cultural y creación artística: coloquios contemporáneos*, Valencia, Dirección general de Promoción Cultura Museos y Bellas Artes de la Generalitat Valenciana, 1998.

PHILLIPS, Tom, *A Humumet*, Inglaterra, Thames and Hudson, 1997.

PHILLPOT, Clive, "*Some Contemporary Artists and Their Books*", *Artist Books a Critical Antology and Source Book*, New York, Peregrine Smith Book, 1987.

PICAZO, Gloria, "El libro Memoria del Mundo", *Libro de las Maravillas*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, Universitat Valenciana, 1997.

POMPA Y POMPA, Antonio, *450 años de la imprenta tipográfica en México*, México, Asociación Nacional de Libreros, 1988.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Como escribir sobre arte y arquitectura*, España, Ediciones Serbal, 1996.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, España, Siruela, 1996.

RAROS Y PRECIOSOS: Encuadernación de arte en las Bibliotecas Europeas, España, Fundación Central Hispano, Asociación para el Fomento de la Encuadernación de Arte, 1997.

RAVELO, Renato, *La Jornada*, Sec. Cultural, México, 23 de abril de 1996.

REINDL, Uta M., "Kiefer o la presencia del pasado", s.p.i., (material fotocopiado).

RENÁN, Raúl, *Los otros libros: Distintas opciones en el trabajo editorial*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, 1988.

REYES, Coria Mario, *Metalibro: Manual del Libro en la imprenta*, México, Coordinación de humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, 1988.

ROBINSON, Andrew, *Historia de la Escritura: alfabetos jeroglíficos y pictogramas*, Barcelona, Destino, 1996.

RODRÍGUEZ, García Santiago, *La investigación y la tesis doctoral*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1988.

RODRÍGUEZ, Prampolini Ida, *Un ensayo sobre arte contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

ROJAS, Soriano Raúl, *Métodos para la investigación social: una propuesta dialéctica*, 10ª ed., México, Plaza y Valdez, 1990.

SAEZ, Del Alamo Ma. Concepción, *El grabado en color por zieglerografía*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, Depto. Cultural, 1989. (Grabado, Dibujos / historia, crítica, técnica, 1)

SAGASTI, Luis, "Claudia del Río", [www. Geocities.com/ So Ho/ Gallery/6664/ delrio. html](http://www.Geocities.com/SoHo/Gallery/6664/delrio.html).

SANZ, Juan Carlos, *El libro de la imagen*, España, Alianza, 1996. (libro de bolsillo, 1804)

SARMIENTO, Jose Antonio, "Libros de Artistas, Gasolineras y Agentes de la S S", *Libro de las Maravillas*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos de la Comunidad valenciana, Universitat de Valencia, 1992.

SATUÉ, Eric, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998. (biblioteca de libro, 71)

SAURA, Antonio, *NOTEBOOK (memoria del tiempo)*, España, Artes Gráficas Soler, 1992. (Arquitectura, 24).

- SAVATER, Fernando, *El valor de educar*, Barcelona, Ariel, 1998.
- SCHAPIRO, Meyer, *Palabras escritas e imágenes: semiótica del lenguaje*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.
- SEEMANN, Conzatti Emilia, *Usos del papel en el calendario ritual Mexica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, S/F.
- SERRANO, Francisco, "El facistol poliédrico", *Revista de la Biblioteca de México*, no. 47, sep.-oct. 1998.
- SAURA, Antonio, *NOTEBOOK (memoria del tiempo)*, España, Artes Gráficas Soler, 1992. (Arquitectura, 24).
- SMITH, Keith A., *Structure of the visual book*, New York, Visual Studies Workshop Press, 1984.
- STELLWEG, Carla, "Impresiones libros de Artista", *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, INBA, revista trimestral, Enero-marzo, 1981.
- STENBERG, J. Robert, *Un La creatividad en una cultura conformista desafío a las masas*, España, Paidós, 1997.
- TANNENBAUM, Barbara, "El medio sólo es una parte, pero importantísima del mensaje", *Libros de Artista*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- TÀPIES, Antoni, *La relidad como arte: por un arte moderno y progresista*, España, Artes Gráficas Soler, 1989. (Arquitectura, ,22)
- TORRE, Villar Ernesto de la, *Breve Historia del Libro en México*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, 1987.
- VERDI, Franco, "libros de artista", del Catálogo *Liber*, de Sarenco, 1980.
- VERDI, Franco, "The eras of the Artists' book", del Catálogo *Liber*, de Sarenco, 1980.
- VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, España, Pirámide, 1992.

WILSON, Adrian, *The design of Books*, San Francisco, California, Chronicle Books, 1993.

WILSON Martha, "La página como espacio". *Libros de Artista*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección general de Bellas Artes y Bibliotecas, 1982

WONG, Wucius, *Fundamentos del diseño*, México, Gustavo Gili, 1995.

YEVGNY, Kovtun, *Avant-Garde, in Russia 1920-1930*, Inglaterra, Parkstone Publishers, 1996.

ZAVALA, Ruíz Roberto, *El libro y sus orillas*, México, Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, 1994.

