UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

# “Paseo de la Reforma:
# Percepción de su Arquitectura en un Libro Objeto.”

Tesis

Que para obtener el título de

Licenciada en Artes Visuales

P r e s e n t a

Belinda Méndez Tejeda

Director de Tesis: Doctor José Daniel Manzano Águila

México, D. F. 2009

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**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.

**INDICE**

**INTRODUCCIÓN**..... 4

**CAPÍTULO I**

**LA PERCEPCIÓN Y EL MEDIO ARQUITECTÓNICO.**

1.1 Estímulos y Sensaciones..... 5

1.1.1 Sensaciones: Placer–Displacer..... 6

1.1.2 Emociones: Tristeza y felicidad..... 7

1.1.3 Reacciones corporales: Texturas..... 8

1.2 Percepción Sensorial..... 10

1.3 Percepción Visual..... 12

1.4 Percepción Espacial..... 13

1.5 Percepción del Medio Arquitectónico en la Ciudad..... 14

**CAPÍTULO II**

**EL LIBRO ALTERNATIVO.**

2.1 Antecedentes del Libro Alternativo..... 18

2.1.1 El Libro Alternativo en el Extranjero..... 31

2.1.2 El Libro Alternativo en México..... 37

2.2 Características y Definiciones del Libro Alternativo..... 44

2.3. Aspectos Formales Del Libro Alternativo..... 46

2.4 Libro Ilustrado..... 49

2.4.1 Libro de Artista..... 50

2.4.2 Libro Objeto..... 51

2.4.3 Libro Híbrido..... 52

2.4.4. Libro Transitable..... 52

**CAPÍTULO III**

**REALIZACIÓN DEL LIBRO OBJETO BUZÓN GRÁFICO**

3.1Desarrollo de la Propuesta…… 54

3.2 Paseo de la Reforma…… 54

3.3 Descripción del Libro Objeto……..... 59

3.4 Breve Reseña del Origen de la Tarjeta Postal…… …….. 65

3.5 Justificación del Libro Objeto "Buzón Gráfico"…… 69

3.6 Hipótesis de la Imagen (intención personal)……..... 72

3.7 Aspectos Formales de las Imágenes…… 73

3.8 Bitácora de la realización del libro objeto…… …… …… 73

3.9 Impresión y Grabado…… 80

3.10 Breve Semblanza de los Estilos Arquitectónicos de las Xilografías Realizadas……..... 88

3.11 Espacio-Tiempo y Estructura del Libro Objeto…… 103

**CONCLUSIONES**……..... 104

**BIBLIOGRAFÍA**……..... 105

**INTRODUCCIÓN**

Dentro de este proyecto de investigación se observa como tema central la percepción y el libro alternativo que abre paso a otros temas como la percepción sensorial, visual, espacial y arquitectónica.

Para abordar el tema de la percepción se hace un recorrido desde sus orígenes, como lo son estímulos, sensaciones, emociones con sus definiciones y características y, en el caso de la percepción, se abordaron cada una de ellas delimitando sus diferencias entre una y otra, como la percepción sensorial, visual, espacial y arquitectónica.

La referencia es la ciudad, vista como un cúmulo de ideas y formas de vida, en donde se desenvuelve nuestra vida cotidiana, la trascendencia del entorno y su repercusión psicológica. La percepción del espacio en la que se involucran diferentes variables como son las motivaciones y experiencias, es decir, una idea del mundo al que pertenecemos. Cuando hablamos de percepción del medio arquitectónico, nos referimos específicamente a los espacios arquitectónicos de la Avenida Paseo de la Reforma, los cuales por sus características y apariencia forman parte de la historia arquitectónica de México, por ser una avenida cuya importancia radica en su acontecer histórico y lo que eso conlleva. Ahora bien, la tarjeta postal se utiliza con diferentes apariencia y dimensiones, pero el tema central es el que normalmente se ha utilizado desde sus orígenes, como es mostrar espacios arquitectónicos importantes, en este caso Paseo de la Reforma.

El segundo capítulo se refiere a los "otros libros", los libros alternativos, ejemplares cuya característica es que una idea, se materialice utilizando diversas formas, dimensiones y materiales plásticos y, que finalmente, quedará plasmada de acuerdo al estilo del autor, es decir, una interpretación del tema que se sugiere.

A partir de estos libros se desprende la idea de elaborar un libro objeto, como es "El Buzón Gráfico".

Por último, en el tercer capítulo se describe específicamente la elaboración del libro: "Paseo de la Reforma, Percepción de su Arquitectura, un Libro Objeto, Imagen Gráfica". En el cual son descritos todos los sucesos que dieron origen al libro y las situaciones que se fueron presentando, así como los procesos llevados a cabo hasta su culminación.

**CAPÍTULO I**

**LA PERCEPCIÓN Y EL MEDIO ARQUITECTÓNICO.**
**1.1 ESTÍMULOS Y SENSACIONES**

La sensación tiene un amplia relación con la energía física, la cual cumple la función de estimular el organismo a nivel fisiológico; los estímulos como su nombre lo indica, estimulan y dan como respuesta una sensación, esto explica mejor la idea acerca de la estimulación, dado que "la información necesaria para la estimulación efectiva del organismo sensible, está en toda la energía que dimana del ambiente (siendo posible identificar una variedad de formas de energía con una utilidad biológica con cierta mecánica, química y electromagnética. Cada una de estas formas de energía actúa sobre los órganos sensoriales, los que están adaptados en forma específica."[1]

El ser humano interactúa con el medio ambiente para obtener información de este mismo o intercambiar energía, esta condición de intercambio con el medio ambiente ha provocado que las células se conviertan en unidades receptoras especializadas, que poseen la función o cualidad de generar actividad nerviosa como respuesta a la estimulación. Así, "Los estímulos o entidades físicas externas, que pueden llegar a un órgano de los sentidos y despertar así una percepción latente en la mente, con las percepciones mismas, las cuales son entidades mentales".[2]

"Los conjuntos de tales unidades receptoras forman órganos sensoriales con diversas estructuras y funciones, así, los órganos receptivos están especializados para recibir y reaccionar neutralmente a la energía electromagnética o radiante, las papilas gustativas para reaccionar con las moléculas químicas en la boca, las regiones internas del oído están dispuestas para recibir vibraciones que acarrea el aire, la superficie de la piel para responder a los cambios térmicos y así respectivamente."[3]

La sensación es una información, un estado elemental de conocimiento originado por la acción directa del estímulo sobre los órganos sensoriales. Las sensaciones constituyen la fuente principal de información sobre los fenómenos del mundo exterior y de nuestro propio cuerpo.

La sensación es el reflejo de cualidades particulares de los objetos y fenómenos del mundo material que actúa directamente sobre los órganos de los sentidos. Aunque la sensación asegura el contacto con lo real, no garantiza, sin embargo, su comprensión; las sensaciones aportan un material que el pensamiento debe organizar con objeto de que se obtenga su significado.

Nuestros órganos receptores se hayan especializados en destacar sólo ciertos influjos y quedan insensibles a la acción de los demás, de esta manera, hay un valor mínimo del estímulo que es capaz de motivar la sensación (a esto se le denomina umbral mínimo de sensación). Estos umbrales no permanecen constantes, sino que cambian dependiendo de una serie de factores, como la habituación al estímulo, fondo sobre el que se producen características individuales, etcétera.

[1] Richard Harvey Shiffman, "La Percepción Sensorial", 1981, p.14.
[2] Sven Hesselgren, "El Hombre y su Percepción del Ambiente Urbano", 1989, p. 11.
[3] Richard Harvey Shiffman, op. cit., p.14.

Igualmente, hemos de ser conscientes de que cada sentido puede utilizarse en forma activa o pasiva, así no es lo mismo ver que mirar, oír que escuchar, sentir que tocar, oler que olfatear y gustar que paladear o saborear.

**1.1.1 SENSACIONES: PLACER-DISPLACER**

En el proceso de ver, sentir y regocijarse, intervienen sin duda, experiencias e ideas, pudiendo denominársele proceso primario de la sensibilidad o de nuestra subjetividad estética.

Sensación, emoción y sentimiento "conocemos como sensación el proceso de la vida mental que hacemos consciente como placer o dolor."[4]

Propiamente tenemos que ver aquí con lo que son las sensaciones sensibles suscitadas por los elementos más simples del objeto. El perceptor realiza entonces, operaciones elementales, como por ejemplo sentir calor o un color. Pero al sentirlo el perceptor, toma conciencia del calor o del color, lo cual equivale a sentir agrado o desagrado, placer o displacer ante lo sensible, esto es, ante el calor o el color.

Existen sensaciones que nos aportan información del mundo exterior, que puede ser por contacto (se requiere la aplicación directa del órgano receptor sobre la superficie del estímulo: tacto y gusto) o a distancia (los estímulos actúan sobre los órganos de los sentidos, a través de un espacio: olfato, oído y vista).

Las operaciones sensoriales concretan la unidad biológica-psicológica-social, es decir, actúan cerca de la base biológica que se relaciona a toda actividad humana y que identificamos con la realidad del hombre y con sus limitaciones perceptuales, sensitivas y mentales. Todo producto del hombre debe adaptarse a esta realidad para no causar dificultades a la vista, ni exigirle esfuerzos. Se acomoda a ella y su uso no sólo hallase exento de dificultades, sino que suele ser agradable al no demandar esfuerzos y al ser agradable está a un paso de lo estético, lo cual siendo valorativo implica placer y, por supuesto, debemos recordar que la estética no sólo se refiere a la belleza, sino también a lo feo y desagradable que son considerados por ésta. El placer de lo considerado bello o satisfactorio es producto no sólo del sentir, sino también de la interpretación o significación de las propiedades materiales del objeto, dentro de los mecanismos biológicos de la vista y de los psicológicos de la percepción.[5]

Los sentidos que no son capaces de llegar a dichas operaciones sensoriales, pueden percibirlas siempre que queden a nuestro alcance. La experiencia sensorial siempre es una práctica personal, por lo que los ejercidos sensoriales siempre serán individuales.

"Todo placer descansa sobre una base biológica, como ya dijimos, en primer lugar, esta base nos impone privilegiar los productos hechos a escala humana y sus formas, volúmenes, colores y texturas, han de ser agradables y nunca irritantes ni hirientes a la vista. La belleza de un rojo o azul, de un triángulo o cuadrado, de un cubo o esfera, de una forma o figura puede tener varios orígenes: Ser un reflejo condicionado a unos hábitos o bien obedecer a una necesidad surgida del individuo por razones sensitivas, intelectuales o prácticas, que dan a conocer los efectos sensitivos de las formas simples, tales como el punto, la línea y el plano y que abogan por una estética muy elemental que busca belleza y expresividad." [6]

[4] Sven Hesselgren, op. cit., p. 18.
[5] Juan Acha, "Las Operaciones Sensoriales", 2001, p. 10.
[6] Ibid., p. 11.

Cuando se señala el carácter aislado o parcial de las sensaciones, es porque precisamente se caracterizan por esta indefinición cromática o acromática, frío o cálido, claro u obscuro, verde o azul, áspero o pulido, son ejemplos que dentro de las artes plásticas ilustran el concepto de sensación.

Las sensaciones "puras" se evalúan (a menudo en el subconsciente) estéticamente como bellas y agradables, o feas y desagradables o alguna variante entre estos dos extremos. Las cosas que se valoran y estimulan, al parecer se tienen como una necesidad fundamental de hacer estas evaluaciones "estético-formales".[7] Cuando se tienen sensaciones "puras" se estimula nuestra activación, se podría mencionar aquí, que según las teorías modernas, esto depende del impulso nervioso electroquímico desencadenado por un estímulo físico externo que llega a un órgano de los sentidos. Este impulso nervioso sigue dos vías, una directa a cierta parte del cerebro, donde se despierta la sensación, la otra a la internación reticular, desde donde son enviados los impulsos a todas las zonas sensoriales del cerebro para ser activadas. Este momento de nivel de actividad debe considerarse como una necesidad fundamental durante el trabajo.

Sin embargo, cuando se descansa se podría necesitar un nivel decreciente de actividad, es decir, una cantidad menor de sensaciones que se traducen en una menor cantidad de estímulos.[8]

**1.1.2 EMOCIONES: TRISTEZA Y FELICIDAD**

La palabra emoción se emplea especialmente para indicar miedo, ira, alegría, tristeza o los matices de éstos. Además de estas emociones básicas, existe un número casi ilimitado de sistemas de emociones e impulsos secundarios, adquiridos y sumamente complicados, que se conocen con el nombre de sentimientos.

En general las emociones o sensaciones pueden ser indicadores de la recepción de información en la mente. Algunas sensaciones son tan pequeñas que pasan casi desapercibidas por nuestro consciente. Otras sensaciones son tan poderosas que normalmente se definen como emociones, pueden ser generalizadas como la manifestación en el tiempo de redes de información en movimiento dentro del cerebro.

Las emociones, más que las percepciones, se experimentan como algo subjetivo y algo que abarca toda la personalidad. La emoción íntimamente relacionada con una sensación, ocurre con frecuencia en la conciencia del sujeto. "Se denomina percepción a la impresión hecha en los sentidos por alguna cosa exterior."[9]

Podemos suponer que aquéllo que evaluamos especialmente desde un punto de vista estético, es una identidad compleja en la que se interrelación sensaciones, imágenes, expresiones y emociones. Aunque las leyes que rigen la formación de estas relaciones no se conocen aún en todos sus detalles, si se sabe que las emociones humanas casi siempre "colorean" las imágenes y percepciones, pero tampoco se sabe con exactitud qué función desempeñan estas emociones.

[7] Sven Hesselgren, op. cit., p. 248.
[8] Ibid, p. 249.
[9] Ibid. p. 11.

Así, las emociones humanas desempeñan una función importante en estas evaluaciones. Son las emociones las que hacen al hombre enternecerse, conmoverse, afectarse e impresionarse. Es por esto que lo que se experimenta como placer, por lo general recibe un valor positivo y lo que se experimenta como dolor se evalúa negativamente. Desde este punto de vista y de acuerdo con la teoría nihilista de la evaluación, se podría decir que las emociones de placer o dolor son las evaluaciones subjetivas, involuntarias e inmediatas de las experiencias humanas.

Con el sistema de emociones se han realizado intentos para sistematizarlas de acuerdo a diferentes principios. Ya se mencionó la división primaria placer-dolor. Se pueden encontrar otras bases para la división en la excitación (agitación-tranquilidad), en la duración (efecto de toda la vida-pasión momentánea), en la profundidad (pena ligera-tristeza profunda), en el origen (reacción biológica innata-emociones adquiridas) y según el objetivo de las evaluaciones.

Emociones simples por un lado, y por otro, unidades más complejas que denomina sentimientos, formadas por emociones simples, que pueden encontrarse entre las emociones llamadas emociones básicas, a saber, miedo, ira, alegría, tristeza; y emociones primarias, como disgusto, repugnancia, sorpresa, curiosidad. Lo que se enfatizará aquí, es el hecho de que las emociones mismas, parecen formar una serie que va de las emociones primarias a lo que se denomina emociones sensoriales. Estas últimas son las que primero despiertan en presencia de una sensación o percepción y, con frecuencia, es difícil distinguirlas de esta sensación o percepción.

En oposición a las percepciones, las emociones existen en la mente humana. En relación a la diferencia entre sensación y emoción, ninguna experiencia que se localice en el cuerpo, ya sea en un lugar particular o en todo el cuerpo, deberá considerarse como una emoción. Por lo tanto, una emoción no está en los dedos, la cabeza o cualquier otra parte del cuerpo, ni en el cuerpo en conjunto, sino que se localiza únicamente en la mente.

Con frecuencia las percepciones se pueden separar en sensaciones simples y puede hacerse lo mismo con los atributos de dichas sensaciones, sin embargo, las emociones no constan de partes que puedan ser estudiadas por separado y no tienen estructura alguna similar a las ya encontradas en las diferentes modalidades de la percepción.

**1.1.3 REACCIONES CORPORALES: TEXTURAS.**

La conciencia es una función del cerebro humano y su esencia consiste en que refleja la realidad en forma de sensaciones, percepciones, representaciones y conceptos, y es la forma en que se realizan los reflejos del mundo objetivo. Todo objeto y realidad visible posee una materialidad y contiene por consiguiente formas, y éstas, implican un ordenamiento:

La morfología, que como su nombre lo indica, comprende formas y texturas, volúmenes y colores fáciles de diferenciar entre sí y de disfrutar conjuntas o separadamente. La materialidad o estructura formal cambia físicamente, y con ella la sensibilidad. También cambia en las artes visuales, así como en la pintura, la escultura y la arquitectura, las cuales atribuyen marcadas variantes visuales y visivo-táctiles, pudiendo reafirmar que lo sensorial va íntimamente ligado a la sensibilidad y a la mente.

Algo similar acontece cuando sentimos una rugosidad con los dedos y tenemos una experiencia táctil, como conocimiento de un atributo de la materia. La causa primera de todo acto está siempre en el estímulo sensorial exterior, porque sin éste, no es posible idea alguna.[10] La reacción de un sujeto frente a una percepción puede consistir en un comportamiento susceptible de estudio por parte de un observador, pero también puede ser una evolución que, en ocasiones, se refleja en el comportamiento.[11]

Por lo general, la superficie de un objeto no es completamente lisa, detectándose en ella pequeñas irregularidades, apenas perceptibles. Dichas irregularidades o desigualdades se tratan generalmente bajo el rubro de "textura". La textura puede ser regular o irregular, pequeña o grande, rugosa o lisa. Cuando el sentido de la vista interviene en la percepción se habla de textura visual o de textura táctil, si se percibe por medio del tacto.[12]

Fig. 1. Gradiente de textura formado por la repetición cíclica de ondulaciones en la arena.

Al tocar un objeto no sólo se obtienen percepciones táctiles, sino que al mismo tiempo se obtienen a menudo experiencias de la forma del objeto, denominados percepciones hápticas de la forma.[13]

Por lo tanto existe una especie de conjunción, un juego peculiar entre el tacto y la vista, y ambos sentidos intervienen en la formación de la obra de arte. De este modo hallamos, con referencia al arte del dibujo, una serie de valores peculiares que han recibido el nombre de táctiles. Los conceptos de forma y volumen, las sensaciones primarias de distancia y de espacio son atribuidas al tacto, es decir, son de origen táctil. A medida que en el organismo humano se desarrolla una parte de las sensaciones táctiles, se van hallando sus equivalentes en las visuales y en ocasiones se traducen a éstas otras, se funden, por pedirlo así, con éstas. De donde resulta que los volúmenes y formas las adquirimos por medio del sentido táctil, los percibimos luego por medio de la vista, se convierten en materia visual, ya que a cada percepción táctil de ese tipo se ha venido a asociar otra visual, que la representa y la sugiere. Así en la psique humana, en virtud de estas trasmutaciones o alianzas de sensaciones, las táctiles están en intima y estrechísima relación con las

[10] Óscar Moriña Rodríguez, "Fundamento De La Forma", 1989, p. 24.
[11] Sven Hesselgren, op. cit., p. 11.

[12] Ibid., pp. 74 y 75.
[13] Ibid., p. 77.

visuales y viceversa. Por ejemplo, las sensaciones de rugoso, de áspero, de dureza, de blancura, de liso o granulosa, las de plano o las de curvo y albeado,
Las de peso, etcétera, si las percibimos por medio del tacto en su origen, luego se asocian a peculiares sensaciones visuales y esas sensaciones táctiles las percibimos de este modo, también por la vista o mejor dicho, hallan sus equivalentes en ésta, lo mismo acontece con el sentido de la distancia y del espacio físico. Para percibir la forma y tomar conciencia de sus pormenores y evaluarlos, hemos de disponer de una experiencia o cultura visual, que es la aptitud de recorrer con la vista la topología de los accidentes o atributos de la materia.

**1.2 PERCEPCIÓN SENSORIAL**

La importancia de la sensorialidad corresponde al valor de las formas y de las cuestiones estéticas que el hombre utiliza, para percibir los atributos materiales o secundarios del objeto artístico o estético, en el momento en que las sensaciones elementales o biológicas son manifestadas de manera emocional.

De esta manera, es posible identificar el orden de la actividad biológica como una estimulación del ambiente externo que incide en los receptores sensoriales, que a la luz produce una actividad nerviosa que termina en los fenómenos conductores de la sensación y la percepción. Cualquiera no percibe lo particular de un objeto o realidad, ni cualquier objeto posee atributos materiales capaces de suscitar operaciones sensoriales en el sujeto.

Por operaciones sensoriales entendemos las ejercidas por el perceptor y dirigidas hacia los pormenores materiales, formales, cromáticos y volumétricos del objeto o realidad, con el propósito de tomar conciencia de ellos y detenerse a estructurarlos, según sus intereses o a disfrutarlos de acuerdo con sus preferencias.

Reiterando, todos tenemos la facultad de percibir los detalles de lo que nos interesa cuando los hay en el objeto. Las operaciones sensoriales no existen solas o por separado. No hay percepción directa o elemental como una cámara fotográfica. La razón la conocemos, no es el ojo el que ve, sino el hombre que lo usa, quien lo hace siempre con fines determinados.

En el momento en que el sujeto es atraído por el objeto, se tiene conciencia de una primera lectura sumaria y rápida de la totalidad, así las reacciones sensoriales, sensitivas y teoréticas iniciales, son suscitadas por las formas y el contenido.

El perceptor por lo general es diestro en cubrir las elementalidades por separado o bien las relaciona entre sí. El sujeto da sentido al objeto, lo interpreta y valora fugazmente. Después entrará en un vaivén entre lo sensorial de cada parte y lo sintáctico sensorial de la totalidad, interviniendo siempre la sensibilidad y la mente.[14]

El estudio de las condiciones psicológicas y fisiológicas que la visión proporciona, son una serie de evidencias que demuestran de qué manera no es absoluta y definitiva la percepción humana, ya que existen una serie de

[14] Juan Acha, "Las Operaciones Sensoriales", 2001, p.17.

acontecimientos que transforman la información recibida. La primera que nos afirma que el cerebro es capaz de captar y además completar las imágenes percibidas y observadas aun cuando exista una escasa luminosidad, y la segunda, afirma que la percepción no sólo se reduce a la información que proporciona la imagen, sino también a la relación que existe con las vías nerviosas.

Los seres humanos, por medio de su conciencia captan el mundo objetivo, pero a través del fenómeno perceptivo individual, el cual puede ser de manera sintética, creadora y condicionada a las particularidades, tales como el momento histórico y el social. De esta manera, la percepción es el resultado de una compleja actividad analítico-sintética del cerebro, un conocimiento sensible de grado más alto que las sensaciones.

Una vez establecida la necesidad de concentrar la atención en la percepción, se describe rápidamente que hay tres diferentes estudios, factores o elementos, en el proceso perceptual completo. Cada significado tiene una carga emocional propia y el observador reacciona ante esto (color, forma, significado y reacción).

Existen dos tipos de percepción formal: Las formas visuales que percibimos por medio de los ojos y las formas hápticas que percibimos por medio de las manos o alguna otra parte del cuerpo. Kant distinguía dos clases de percepciones, a saber: La "subjetiva", en la que se dan los sentimientos de placer o de pena, de suerte que, dentro de su campo se dan en realidad todos nuestros sentimientos y emociones. La otra manera de percepción es la "objetiva". A ésta van unidas todas nuestras representaciones de las cosas. A un lado se hallan, por consiguiente, las representaciones emotivas y sentimentales, al otro, las de las cosas.

Ahora bien, el arte procede de la "percepción objetiva", entonces, se sigue que, en el arte se identifican visión y representación e intuición y expresión.[15]

Fig. 2. Cuadro de las Sensaciones

| Sistemas | Modalidad de atención | Unidades Receptivas | Sentido | Actividad del órgano | Estímulos disponibles | Información Externa Obtenida |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Orientador básico | Orientación general | Mecanoreceptores Y receptores de la gravedad | Órganos vestibulares | Equilibrio Del cuerpo | Fuerzas de Gravedad y aceleración | Dirección De la gravedad Estar empujando |
| Auditiva | Escuchar | Mecanoreceptores | Oído | Orientación Respecto de Los sonidos | Vibración En el aire | Naturaleza y ubicación de los eventos vibratorios |
| Háptica | Tocar | Mecanoreceptores Y posiblemente de termo receptores | Piel, articulaciones y muslos | Exploración de muchas clases | Deformaciones de los tejidos configuraciones de las articulaciones estiramiento de las fibras musculares | Contacto con la tierra. Encuentros Mecánicos Formas de los objetos estados de la materia; Solidez o viscosidad calor o frío |
| Gustativo-Olfatoria | Oler | Quimiorreceptores | Nariz | Olfatear | Comparación química del medio | Naturaleza de los olores |
| | Gusto | Químico y Mecanoreceptores | Boca | De gustar | Composición química de los objetos ingeridos | Valores nutritivos y Bioquímicos |
| Visual | Ver | Fotorreceptores | Ojos | Acomodación ajuste pupilar fijación convergencia Exploración | Luz | Información sobre objetos animales movimientos eventos y lugares |

[15] Juan de la Encina, "Teoría de la Visualidad Pura", p 11.

### 1.2.1 PERCEPCIÓN VISUAL

La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana.

El modo visual constituye todo un cuerpo de datos que, como el lenguaje, puede utilizarse para componer y comprender mensajes situados a niveles muy distintos de utilidad, desde la puramente funcional hasta las más elevadas expresiones artísticas.

La visión es una experiencia directa y los datos visuales que suministran información, constituye la máxima aproximación a la naturaleza auténtica de la realidad, mediante el registro y la organización espacial de los objetos y las superficies del ambiente.

La influencia fundamental para la comprensión y la conformación de cualquier nivel de mensaje visual debe basarse en inspiraciones cerebrales, toda información, tanto de entrada como de salida, pasa por una red de interpretaciones subjetivas y esta consideración, por sí sola, hará la inteligencia visual, pero, la expresión visual son muchas cosas, en muchas circunstancias y para muchas personas.

Dentro de la percepción de las relaciones espaciales en el campo visual, la luz reflejada por los objetos y superficies, se proyecta sobre la retina, esta luz es sumamente clara para describir las características visuales, de modo que se experimentan "las estructuras y los mecanismos conocidos del ojo o del sistema nervioso. En vez de un conjunto indefinido de estímulos aparentemente distintos, el campo visual se ve organizado en unidades relacionadas con formas y figuras definidas".[16]

En realidad, los objetos casi siempre se muestran como formas sólidas que aparecen a cierta distancia sobre el suelo, y, la percepción del espacio se presenta como tridimensional, a pesar de que los estratos retinales de bastones y codos, así como las imágenes retinales correspondientes, son esencialmente superficies planas bidimensionales, lo que significa que de la estimulación que llega a la retina dependerán la brillantez de los objetos y las magnitudes, de acuerdo al ángulo visual en que estén ubicados. Lo que vemos es un espacio continuo en el que estamos incluidos.

Existen bases científicas para el estudio de la percepción visual. Wucius Wong dice que "Lo que vemos delante de nosotros no es una imagen lisa, que tiene sólo largo y ancho, sino expansión con profundidad física, la tercera dimensión… podemos mirar directamente adelante, hacia atrás, hacia la izquierda, hacia la derecha, hacia arriba, hacia abajo, nuestra comprensión de un objeto tridimensional nunca puede ser completa con un vistazo… tenemos que verlo desde ángulos y distancias diferentes y luego reunir en nuestras mentes toda la información para comprender plenamente su realidad tri-dimensional, es decir, que a través de la mente humana es que en el mundo tridimensional obtiene un significado."[17]

---

[16] Shiffman Harvey Richard, op cit, p.13.

[17] Wucius Wong, "Fundamentos del Diseño", 1979, p. 102.

En la comunicación visual existen elementos como las ilusiones ópticas, así como de contraste entre formas y colores, las tensiones y equilibrios entre las masas, las cuestiones de escala y proporción, elementos básicos de la percepción visual, los cuales se preocupan o interesan por unos sistemas de comunicación que constituyen una parte de la forma de vida y que se relaciona con lo que podemos reconocer y ubicar de los objetos, percibir, comprender, contemplar, observar, descubrir, reconocer, visualizar, examinar, leer, mirar, acciones y situaciones que vamos desarrollando desde una etapa muy temprana.

Nuestra manera de permanecer de pie, de movernos, de mantener nuestro equilibrio y de protegernos, así como de reaccionar a la luz, a la obscuridad o los movimientos bruscos, son factores importantes para nuestro modo de recibir e interpretar los mensajes visuales. Todas estas respuestas son naturales y actúan sin esfuerzo, no tenemos que estudiarlas, ni aprender a darlas, pero están influidas y posiblemente modificadas por estados psicológicos del ánimo, por condicionamientos culturales y, finalmente, por las expectativas ambientales. El cómo vemos el mundo afecta casi siempre a lo que vemos. "Expandir nuestra capacidad de ver significa expandir nuestra capacidad de comprender un mensaje visual y lo que es aún más importante, de elaborar un mensaje visual. La visión incluye algo más que el hecho físico de ver o que se nos muestre algo."[18] "…cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado".[19] Dicho significado, compartido, nos muestra la relación que existe entre el significado general en el que influye el estado de ánimo o ambiente de la información visual.

Los elementos visuales son parte fundamental de lo que vemos como el punto, la línea, el contorno, la dirección, los tonos, los colores, la textura, la dimensión, la escala y el movimiento, formados por decisiones y combinaciones selectivas. En la experimentación visual existen diversos elementos que están completamente relacionados con la luz y, de esta forma, se entiende que la facultad que tenemos con la visión, es una respuesta a la luz; todos los elementos visuales se nos revelan mediante la luz. "El significado es algo que se le agrega espontáneamente a una percepción."[20] Se podría decir que en cierta medida el hombre comparte con los animales su capacidad de ver significados en todo lo que lo rodea, pero para ambos, el significado de un objeto puede además sustituir a otro significado, como símbolo de este último."[21]

**1.2.2 PERCEPCIÓN ESPACIAL**

Desde remotos tiempos se ha reconocido que los diferentes lugares tienen caracteres diversos, y, tal diferencia basta para determinar las propiedades básicas de la mayoría de las personas presentes, haciéndolas sentir lo que experimentan y que pertenecen al mismo lugar.[22]

El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales derivadas de la necesidad de adquirir relaciones con el ambiente que le rodea para darle sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones. La "percepción del espacio" es un proceso complejo en el que se involucran diferentes variables, destacando que percibimos no sólo

[18] Donis A.Dondis, "La Sintaxis de la Imagen, Introducción al Alfabeto Visual", 1992, p.20.
[19] Ibid., p.27.
[20] Sven Hesselgren, op. cit., p. 91.
[21] Ibid., p. 93.
[22] Christian Norberg Shutz, "Existencia, Espacio y Arquitectura", 1971, p. 33.

un mundo común, sino mundos distintos, producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores. "El espacio puede ser una superficie como la pictórica, la del dibujo o la real, donde puede estar una escultura o cualquier objeto, la obra de arte puede tener espacios ilusorios o reales, como lo es en la pintura y la arquitectura".[23]

La estructura del espacio existencial está constituida por los diferentes esquemas desarrollados en cada nivel y la relación que existe de ellos entre sí, en los que el ser humano o individuo, durante su evolución o desarrollo en cada uno de ellos, le da sentido de identidad.

Podemos decir que el espacio existencial forma parte de la orientación del individuo y que le permite la integración social; toda actividad tiene aspectos espaciales, pues consta de movimientos y relaciones con los lugares.

En general, los seres humanos prefieren los entornos complejos por encima de los sencillos, ya que éstos les producen rápidamente aburrimiento, pero los demasiados complejos conducen a confusión y rechazo, y, es obvio que para cada quien hay un punto o medida perceptiva óptima.

La percepción enfoca suposiciones válidas acerca del medio ambiente, e interfiere en un mundo compuesto por acontecimientos de espacio tiempo de cuatro dimensiones, como son la visual, la auditiva, la del movimiento espacial y la del equilibrio y la dirección.

La manera en que los hombres perciben el medio de que forman parte, consciente o inconscientemente, se da en cierta medida en función de las relaciones sociales de su vida cotidiana, en la que se involucran diversos factores, como son: El tamaño, la escala, la luz, el tono, la proporción y la dirección, que entran en contacto y que, al interrelacionarse, generan una serie de estructuras espaciales inconscientes, configuradas culturalmente.

Entendemos que el hombre existe en relación con objetos físicos, psíquicos, sociales y culturales en distintos niveles, y que, por supuesto están estrechamente vinculados a la percepción y a la psicología del medio arquitectónico. Para un arquitecto, la esencia de su arte consiste en proporcionar ciertas sugestiones que sean congruentes entre el lenguaje no hablado y el aspecto cultural, cuyo papel es el de eliminar los obstáculos que pueda haber entre el espectador y los acontecimientos o situaciones que él describe, es decir, dicha esencia tiene la función de ayudar al hombre a ordenar su universo cultural.

**1.3 PERCEPCIÓN DEL MEDIO ARQUITECTÓNICO EN LA CIUDAD.**

Para considerar adecuadamente la importancia y trascendencia de la dimensión arquitectónica de la ciudad, es preciso valorar justamente la naturaleza del hecho arquitectónico. La problemática sobre la esencia de la arquitectura, se relaciona con otras consideraciones, como son la concepción y la validez del arte, la dimensionalidad de lo estético y de lo artístico, que están desempeñando un papel activo en nuestro mundo actual.

La obra de arte expresa la realidad en cuanto la crea, y crea el modo en cuanto se expresa en la obra artística, "Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad, expresión de la realidad, pero

[23] Juan Acha, "Expresión y Apreciación Artísticas", 1994, p. 62.

simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra."[24]

Hay que concebir a la arquitectura como a una creación de la sociedad. La arquitectura como actividad artística y gracias a la concepción del arte, como creación y expresión de la realidad humano-social. La cualidad de la arquitectura, -la creación humana- es el sentido de la ciudad. La arquitectura como un valor humano que forma la realidad y conforma la materia, según su concepción estética, se representa en la ciudad y en sus monumentos, en las casas y en todos los hechos urbanos que emergen del espacio habitado.[25]

Aldo Rossi hace referencia en general, al poder que emana de los volúmenes, sus mutuas relaciones y su interacción. El espacio arquitectónico, por consiguiente, puede ser definido como una acumulación del espacio existencial del hombre, y éste debe adaptarse a las necesidades de la acción orgánica, así como a facilitar la orientación del ser humano mediante la percepción, relacionada con los esquemas del espacio del mundo individual y público del hombre. Es evidente que los esquemas del hombre están creados por la influencia recíproca de espacios arquitectónicos existentes y cuando éstos no lo satisfacen, es decir, cuando su imagen resulta demasiado confusa e inestable, en ese momento tendrá que cambiar de espacio arquitectónico. A medida que se desarrolla la cultura y el arte, la técnica de la construcción sirve también a las actividades y a los intereses del hombre, como son su religión, gobierno, ocio, bienestar y educación.

La permanencia de la obra arquitectónica a través del tiempo no es sino la capacidad de despliegue histórico que puede asumir ésta, pero su capacidad de sobrevivir el transcurso del tiempo, solamente es posible por su íntima vinculación a la realidad humana. El hombre como centro de todas las cosas, según el humanismo, percibe y tiene un sistema de direcciones y distancias que cambian, de acuerdo a los movimientos del cuerpo humano, es finito y heterogéneo, está definido y percibido, el espacio arquitectónico existe y es independiente de sí, aun cuando haya o no receptor.

En la infancia, el entorno o percepción se nos presenta "subjetivamente centrado", ya que el niño tiene escasa capacidad para lograr captar el medio que le rodea y, además, la imagen ambiental que recrea, por lo general consta de unos cuantos elementos estables.

La topología básicamente se refiere a la relación de características básicas, tales como proximidad, separación, sucesión, clausura (interior-exterior) y continuidad. El lugar es edificado por el hombre con una sola intención, pues tiene significado en relación con el "lugar", por lo que se puede comprender que los lugares son como metas o puntos de partida para orientarnos, y es donde se generan los acontecimientos más significativos de nuestra existencia, principalmente nuestra casa.

Esta concepción de la ciudad o de los hechos urbanos como obra de arte, se ha relacionado con el estudio de la ciudad misma, y con descripciones diversas y en este sentido, van ligados a un lugar, acontecimiento y forma en la ciudad, como una representación de la condición humana. "…la ciudad no es una obra de arte, sino que constantemente se está haciendo y deshaciendo… una ciudad que se construye es a la vez una ciudad que se

[24] Aldo Rossi, "La Arquitectura, la Creación Humana", 1966, p 13.
[25] Ibidem.

destruye y en esta doble operación construcción-destrucción reside la posibilidad de que las ciudades se desarrollen armoniosamente… y sobre todo que esa destrucción sea más que nada una readaptación inteligente a las nuevas exigencias…"[26]

La ciudad, incluso en su aspecto físico, no debe considerarse como una realidad estática, pues si lo hace, perderá su sentido; de esta manera, tomaremos a la ciudad por un monumento, cuando la realidad es otra, ya que el estilo y la forma de los edificios públicos o privados comunican el gusto y las aspiraciones de los grupos e instituciones sociales que los diseñan y construyen. Considerar la ciudad como arquitectura, significa reconocer la importancia de la construcción, tratando de individualizar el sentido de cada proyecto y de su constitución, como un hecho urbano y, esta construcción de lo real es un acto en el que participa la arquitectura en relación con las cosas y con las historia, esto es, la construcción de la ciudad en el tiempo.

El gusto del arquitecto contrarresta a veces las técnicas, los materiales y los estilos simbólicos. Él es el artista, el que crea con los elementos básicos del diseño, los estilos en boga o históricos, los materiales y la ingeniería, Cuanto más utilitarios sean los fines de un edificio, más intensas serán estas limitaciones. Y, a pesar de ellas, el arquitecto sigue produciendo diseños ambientales significativos, reinterpretando constantemente las necesidades prácticas del hombre y expresando su cultura a través del contenido y la forma.

El arquitecto debe ser un artista que conozca los elementos, las técnicas y los estilos de las artes visuales y que sea capaz de combinar forma y función, para conseguir los efectos pretendidos.

"El arte es "lo que humaniza al hombre" y, por lo mismo, no se puede prescindir de él, bajo esta circunstancia es un medio para la transformación de la sociedad, pero ello exige que sea la colectividad en su conjunto quien produzca sus propios lenguajes."[27] "El espacio estético en la ciudad es la ciudad misma y no un agregado, y la conducta estética, aquélla que este espacio hace posible."[28].

En momentos diversos de la historia, la doctrina del arte como expresión alcanza más aceptación, debido entre otros factores a que a través suyo se proyectan sentimientos y vivencias que son representadas, el arte se transforma en una suerte de receptáculo de estados de conciencia.

Los pitagóricos observaban una relación abstracta con la naturaleza y el hombre por la universalidad de la ley de las proporciones simples y la consonancia que el artista refleja en su obra. Platón pondría al arte en dependencia de las cosas y éstas de las ideas. Aristóteles veía en la mimesis una doble vertiente práctica y estética, durante muchos siglos la filosofía se ha desarrollado en torno a su poética.

La tesis aristotélica de que el hombre observa en la naturaleza el modelo para superar sus insuficiencias encontraba precisamente en el arte un argumento más contundente, pero ésta es sólo una referencia ya que "artista,

[26] Fernando Chueca Goitia, "Breve Historia del Urbanismo", 1997, p. 218.

[27] Elena Estrada de Gerlero, "El Arte y la Vida Cotidiana", 1995, p. 41.
[28] Ibid., p. 45.

la corrige, la mejora, la eleva, la sublima, la crea de nuevo cumplidamente perfecta en todas sus partes… con interpretación literal o abstracta, idealista o referida las propiedades estéticas…"[29].

Ureña considera suficiente la manifestación de su belleza, como estimulo para nuestra consideración gozosa y para la creación artística, lo que justificaría la teoría imitativa. Este distingue en la naturaleza tres tipos de sublimidad: sublime en el género agradable, en el majestuoso, así como en el género terrible, estas tres nos admiran y nos arrebatan. No obstante, el uno nos alegra, el otro nos calma y el otro nos altera.

La arquitectura como arte bello surgiría cuando el arte trazó en suntuosos edificios las chozas que la necesidad había inventado, la arquitectura así mereció el nombre de Arte y de Arte imitación de la naturaleza. Los tratadistas y académicos plantean los problemas básicos de la estética de la arquitectura. En primer lugar, la resolución de las distintas finalidades en la concepción estética del edificio; asimismo las relaciones entre arte y técnica.

La naturaleza inspira y sugiere soluciones, la expresión y la práctica convergen en la intencionalidad creadora, pero el artista las incorpora estas finalidades y les confiere estructura estética: La esteticidad distingue la obra del arquitecto de la del mero constructor, el edificio sirve, pero también se contempla; por esto la crítica se dirige a sus concepciones formales. Se concibe a la arquitectura como un arte, cuyo fin es dar al hombre utilidad y gusto simultáneamente; que pertenece a las Bellas Artes, no tiene más objeto que el gusto y satisfacer las necesidades humanas. Solo se puede dar el nombre de bello a aquello en lo que el espíritu se complazca.

La belleza de la arquitectura y de toda obra artística u objeto natural deriva de la participación de los cuerpos sensibles en estos conceptos universales, y "…Las formas perfectas que el arte o la naturaleza presenta a nuestros ojos, en tanto no son bellas, en cuanto pasando sus ideas por esos órganos, llegando a nuestro espíritu, este con las acciones de sus potencias, reconoce en ellas las cualidades de verdad y bondad conforme a las leyes de la naturaleza o del arte…"[30]

La excelencia de un arte consiste en la solidez, certeza y regularidad de sus principios, en la nobleza de su objeto y en la capacidad e ingenio que se requiere para cultivarla bien, estas condiciones las reúne la pintura, escultura y arquitectura.

[29] Francisco León Tello, "Estética y Técnica de la Arquitectura", 1994, p. 476

[30] Ibid., p. 497

**CAPÍTULO II**

**EL LIBRO ALTERNATIVO**

**2.1 ANTECEDENTES DEL LIBRO ALTERNATIVO**

El paso de la historia ha dado origen a una gran cantidad de libros con formas y contenidos diversos. El hombre, para su creación, ha experimentado y aprovechado los materiales a su alcance y lo ha hecho de acuerdo a su evolución.

Los otros libros no son algo nuevo, siempre han estado cerca de la creatividad del hombre, preparando la aparición del libro formal, contribuyendo a la transmisión de la mitología, la sabiduría, y el arte literario de nuestros pueblos, así como la expresión independiente de sus escritores.

Como parte de la historia del libro, nos referimos a los elementos de los cuales está formado y que a la vez son el antecedente del mismo, como es la escritura.

Dentro de la historia de la escritura encontramos que esta forma de comunicación se remonta a cincuenta mil años atrás y se origina con la aparición del hombre primitivo. La historia de la escritura se ubica en los principios de la historia de la humanidad, teniendo la necesidad de expresar, comunicar y transmitir sentimientos y conocimientos, valiéndose de signos, talla, trazos y pinturas en las rocas, petroglifos, jeroglifos y pinturas rupestres; los primeros textos se conforman de una sucesión de dibujos (pictogramas) y cabe mencionar que surgió como herramienta de vida, como una utilidad.

Posteriormente surgieron en la época Paleolítica, las narraciones pictográficas elaboradas en las cuevas, siendo las más conocidas las de Lascaux en Francia y las de Altamira en Cantabria. En estas pinturas se apreciaron formas de animales y estilizaciones humanas y se cree que probablemente esta forma de representación sea el origen del lenguaje escrito "que en definitiva se valdría de elementos naturales (por ejemplo, la cabeza de un animal) para hallar la configuración última y más estilizada de las letras, tal y como hoy lo conocemos."[31]

Para Manuel Cohen la escritura se encuentra en todas las culturas, con la aparición de los pictogramas como representaciones visuales de las palabras, que deriva "de la raíz latina pintar y de la griega trazar, escribir".[32] Este tipo de representaciones se refieren por lo general a la narración de cuentos sin palabras. Este tipo de signos variados corresponderán a usos, formas y sociedades diferentes, que se quedaron en una etapa de los principios de la humanidad, como los cazadores o agricultores.

La historia de la escritura tiene una datación aproximada de seis mil años y, los descubrimientos arqueológicos dan una fecha aproximada con la aparición de documentos escritos, del año cuatro mil a.c. Luego entonces, la escritura con uso funcional, aparece con la escritura pictográfica, en la que cada palabra se encuentra representada por un dibujo reconocible. Posteriormente, se crearon los signos -cosas que son al mismo tiempo signos palabras-, que por el hecho de expresar el sentido sin evocar o detallar los sonidos (representación de símbolos), se les denominara

[31] José Martínez de Sousa, "Pequeña Historia del Libro", 1992, p. 15.
[32] Hipólito Escolar, "De la Escritura al Libro", 1976, p. 14.

ideogramas. Dependiendo del tipo de trazado y siempre que estas formas representan dibujos realistas, se podrá hablar de escritura jeroglífica. Esta escritura "se distingue porque no representa palabras con signos alfabéticos o fonéticos, sino mediante figuras o símbolos". [33] Entre las culturas que utilizaron esta escritura, se dice que estuvieron especialmente los asirios-babilónicos, los pueblos mesopotámicos y tres mil años antes de Cristo, los egipcios y los hititas, quienes la emplearon sobre todo en monumentos de piedra y madera.

Otra cultura que se acerca a la pictografía es la china, con un tipo de escritura que data de mediados del tercer milenio a.c., y presenta inicialmente un caracter para cada palabra, ya que es monosílaba e invariable. El hecho subsiste aun cuando los lingüistas han llegado a reconocer que este uso del monosílabo no existió siempre, aunque a menudo aparezcan unidos dos elementos para formar ciertos tipos de compuestos, prueba de ello es que los caracteres se cuentan por millares. El número de caracteres que se cuentan para la lectura corriente es de tres mil, y ciertos diccionarios ocupados por gente culta, contienen más de cuarenta mil, lo cual se incrementa al incluir los términos raros.

Posteriormente, y al cabo de un milenio aproximadamente, apareció junto a esta escritura empleada en monumentos, una escritura de forma cursiva, que se realizaba generalmente con tinta; este tipo de escritura se caracteriza porque los dibujos estaban reducidos esquemáticamente en su forma, debido a la ejecución rápida, dejando de ser con ello reconocibles. En esta escritura, la necesidad de rapidez imperó sobre su claridad y legibilidad para la lectura. A su vez, esta escritura cursiva también cambió de trazado, siendo primero la hierática u oficial, usada por los sacerdotes y, la demótica o popular, escritura de trazo continuo, empleada a partir del siglo VI a.c. [34]

Los griegos conocieron la escritura desde tiempos antiquísimos y por supuesto, anteriores al siglo VIII a.c., fecha probable de la adaptación de los signos del alfabeto fenicio a la expresión de los sonidos de su lengua.

Dentro de esta escritura podemos mencionar tres etapas, como la escritura ideogramática de carácter jeroglífico, cuyo uso remontaba al tercer milenio antes de Cristo; la cursiva, que en el siglo XVII, a.c., se determinó como lineal "A", utilizada en textos de carácter religioso y, la última, la "lineal B", que data de un mil cuatrocientos cincuenta y un mil cuatrocientos diez, a.c., la cual está constituida por ochenta y ocho signos silábicos, es decir, formado cada uno por una vocal y una o dos consonantes; como testimonios de la escritura lineal B tenemos las tabletas de barro cocido, las cuales contienen inventarios con separación de palabras.

[33] José Martínez de Souza, op. cit., p. 21.
[34] Ibid., p. 22.

A partir del año setecientos a.c., aproximadamente, hace su aparición en Grecia, la escritura de origen fenicio, quienes crearon su sistema gráfico sacándolo del fondo común de las escrituras del mundo occidental y egeo, y sin tener en cuenta el valor fonético de los signos más o menos limitados. Por su parte, los griegos no desconocían el origen fenicio de su alfabeto.[35]

En el siglo VI, a.c., la escritura debía ser de uso general, ya que todos los alfabetos griegos coincidían en el empleo de las vocales, punto capital en el que difieren del alfabeto fenicio, teniendo que admitir que fue necesario un tiempo bastante largo para que tal transformación se llevase a cabo. De este modo llegamos a situar la introducción del alfabeto fenicio en Grecia, en el siglo VIII a.c., o tal vez en el IX a.c. En el siglo IV a.c., ya los griegos poseían un alfabeto de veinticuatro letras, siete vocales y diecisiete consonantes. Apenas constituida así la escritura griega, comenzó a diversificarse en categorías, según el material empleado y quizás la finalidad del texto; de ahí las formas clásicas, mientras que el empleo del papiro y la multiplicación de las necesidades de la vida intelectual, administrativa y cotidiana, hicieron evolucionar rápidamente la escritura corriente hacia tipos más o menos diferenciados.[36] El tipo ideal de esa escritura clásica es el que se ve en las inscripciones monumentales, grabadas en mármol o en bronce. La escritura manual corriente imita más o menos o hábilmente, la capital de las inscripciones.

En los manuscritos, la escritura griega pasó por dos fases fundamentales: La de la uncial y la de la minúscula; al lado de la uncial, usada en los libros y piezas caligráficas, existió la cursiva, que durante el período de la antigua uncial aparece en papiros y tablillas enceradas, hoy de loza y grafitos pompeyanos. Dentro de la cursiva debemos distinguir tres fases, que corresponden a las dominaciones que se dieron en Egipto después de la caída del antiguo imperio: Y, son: "tolemaica", con formas simples e inconfundibles y "romana", desde la conquista por Roma hasta las postrimerías del siglo III a.c., reducida y sinuosa, y "bizantina" hasta la fecha de la conquista árabe.

Fig. 3. En los manuscritos la escritura griega paso por dos fases fundamentales, la de la uncial y la de la minúscula.

[35] Agustín Millares Carlo, "Introducción a la Historia del Libro y las Bibliotecas", 1971, p. 33.
[36] Ibid., p. 34.

La variedad de la escritura griega, transmitida a los pueblos itálicos y adoptada por éstos a los sonidos de sus lenguas respectivas, habría dado origen a los alfabetos etrusco, osco, umbro, falisco y latino. Otra que hoy goza de gran predicamento es Roma, quien había recibido indirectamente de Grecia su escritura por medio de los etruscos, pueblo de origen desconocido y de lengua no indo europea, que dominó en Italia, en los siglos VII y VI a.c.[37]

Fig. 4. La inscripción del foro ofrece con excepción de la B, todas las letras del alfabeto primitivo.

Poco a poco los elementos de aspecto cursivo se eliminan y la escritura latina alcanza una real perfección en los comienzos del imperio, época a la que pertenecen las inscripciones llegadas hasta nosotros.

Al pasar ahora al rápido examen de la escritura usada en los libros, podemos establecer en la época romana como en la Edad Media, los períodos siguientes:

1.- Entre el siglo I a.c. y los siglos II y III de la era cristiana.

2.- Entre los siglos II-III y el XIII.

3.- En el siglo VIII y el XIII, y

4.- Desde mediados del siglo XIII hasta finalizar el XV.[38]

El examen de aquéllas y de éstos permite suponer que entre las postrimerías del siglo I a.c. y durante el I de nuestra era, se practicaban ordinariamente para la copia de los libros y la redacción de las diversas clases de documentos una escritura cursiva, ligera y de pequeño modelo, de la cual podemos formarnos una idea por las dos variedades que en ella se originaron; una caligráfica y otra cursiva.[39]

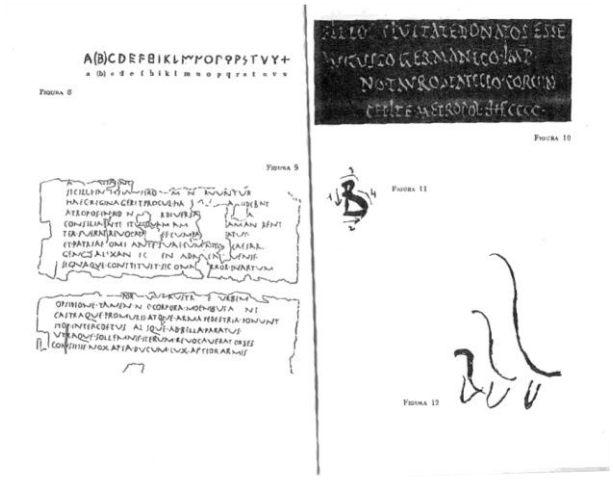



Fig.5. La escritura caligráfica recibe el nombre de "Capital Clásica", y se caracteriza por ser una escritura mayúscula ejecutada con un instrumento blando.

[37] Ibid., p. 39.
[38] Ibid., p. 40.
[39] Ibidem.

Entre los siglos II y III de la era cristiana, se produjo en la escritura romana una verdadera metamorfosis, la cual dio origen a dos nuevas grafías, la "nueva escritura común" y la "uncial".

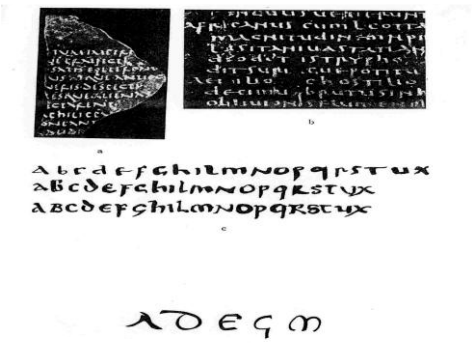


Fig.6 . Fragmento de un codex pergamino conocido con el título De bellis macedonis fechados en los siglos I, y II de nuestra era y Rollo fragmentario de papiro que contiene 8 columnas de un Epitome de Tito Livio, anterior al siglo IV.

En estas escrituras, la característica es la de ser cursivas o semicursivas, de tal forma que se les nombró "precarolinas", siendo sustituidas por la nueva escritura, cuando estaba en vías de transformarse o se había transformado ya en la llamada gótica.

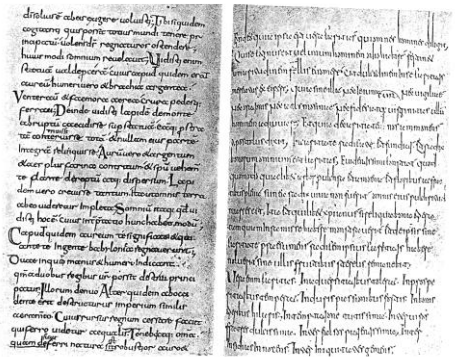


Fig. 7. Las nuevas Escrituras Romanas de los siglos III y IV, llamadas la uncial y la nueva escritura común.

Surgida en los últimos decenios del siglo VIII, la escritura carolingia sustituyó a las minúsculas procedentes en los países francos, así en la Italia septentrional y central en Alemania y en Suiza, en el siglo IX, difundiéndose en el XI en Inglaterra, y en el XII en España.

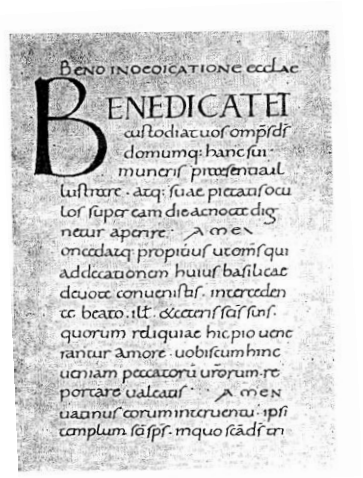


Fig. 8. La escritura Carolingia.

La clasificación y nomenclatura de los diversos tipos de escritura gótica se clasifican en dos grupos, el de las escrituras caligráficas y el de las cursivas.

"Dentro del primero se caracterizan las que se llaman littera textualis formata (caligráfica), littera textualis (propia de los libros corrientes, pero de cuidada factura) y litera textualis currens (usada en los pequeños manuales, en las glosas, etc., no cursiva, es decir sin rasgos cursivos); y dentro del segundo la littera textualis cursiva, la littera cursiva formata (la anterior estilizada, de mucho uso en Italia en el siglo XV) y la littera bastarda (textualis cursiva)."[40] Como ejemplos debemos mencionar un grupo importante de escrituras españolas como "letra de libros", "redonda de libros" y la que se denomina "semigótica".

Con la escritura gótica en sus diversas modalidades, existió desde el siglo XV la llamada "humanística", la cual fue el resultado de una evolución, nacida a comienzos del siglo XV en Florencia, como reacción contra la escritura gótica; la humanística presenta dos variedades: la minúscula y la cursiva, que debido a su claridad y sobriedad es la utilizada en los textos actuales.

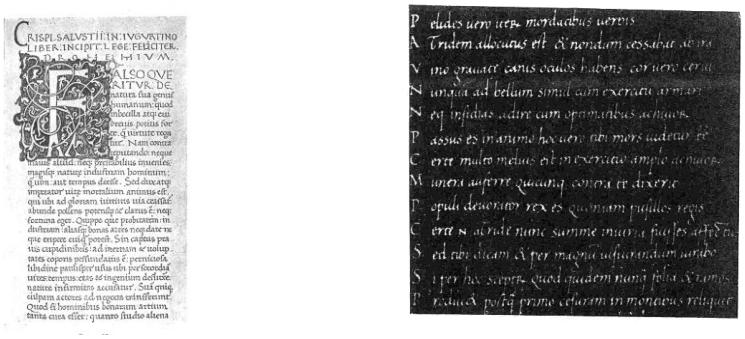


Fig. 9. Escritura Humanística utilizada en los textos actuales, se le conoce con el nombre de itálica.

[40] Carlos Millares, op. citp., p. 49.

**SOPORTES MATERIAS ESCRIPTORIAS**:

De igual forma los soportes evolucionaron junto con el paso de la historia. Griegos y romanos emplearon la piedra y el mármol, la arcilla blanda y el plomo, etcétera.

**TABLILLAS ENCERADAS:**

En Grecia y en Roma sirvieron para fines literarios -borradores, apuntes-, de los cuales no nos ha llegado alguna con contenido de esta clase, sino porque su forma y disposición inspiraron las del codex (códice) llamado a sustituir al volumen o rollo de papiro.

Las tablillas, por lo común, se agrupaban en número de dos; (fig 1); para los documentos de importancia se empleaban preferentemente las de cinco y de más hojas. (fig 2).

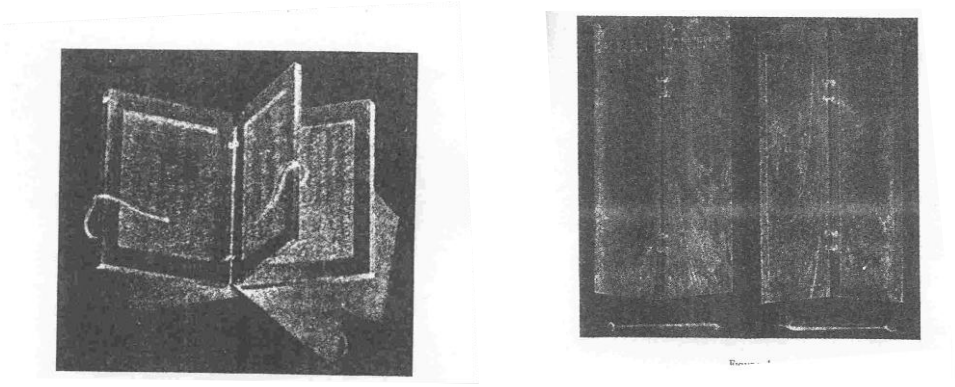


Fig. 10. Las tablillas se agrupan en números de dos para los documentos de importancia los había de 5 y más hojas.

En Egipto se ha encontrado buen número de estas tablillas escritas en griego, pertenecientes a la época tolemaica. Entre los romanos eran muy conocidas, se servían de ellas para el aprendizaje de la escritura en los niños, para las primeras anotaciones en los contratos, para cuentas, borradores, cartas y sobre todo para testamentos. Su disposición material era la misma que en Grecia. Las había de una sola hoja y con un asa para colgarlas; pero, generalmente, constaban de dos tablillas reunidas (codex duplex o "díptico"), de tres (codex triple o "tríptico", que era lo más frecuente), de cinco (codex quintuplex) o de más (codex multiplex o "políptico"). Cada tablilla se llama "cera". Las más pequeñas recibían el nombre de codicillos o pugillares y se usaban principalmente para la correspondencia; la ventaja de poderse borrar lo escrito en ellas explica su empleo frecuente. Del uso de las tablillas durante la Edad Media y aún en época más reciente tenemos abundantes testimonios y curiosos ejemplos conservados en Francia, Italia y Alemania.

**PAPIROS:**

Es una planta del orden de las ciperáceas; la materia escriptoria obtenida por el procedimiento indicado era de diversas clases, según su tamaño y mayor o menor aptitud para recibir la escritura: la de mayores dimensiones llevó largo tiempo el nombre de hierática, por habérsela usado casi exclusivamente para la transcripción de los textos sagrados; más tarde se le dio el de Augusta.

Las hojas (paginae) se cortaban en tiras del mismo formato, las cuales se pegaban unas a otras, de izquierda a derecha y por el lado más ancho para obtener el rollo o "volumen". La página, que recibía generalmente dos columnas, tenía, por lo común, la altura del tallo de la planta; el largo del rollo era más arbitrario; hay rollos que contienen en su totalidad setenta y hasta cien columnas de escritura. Estas columnas eran de diversa anchura, según los tiempos y lugares, frecuentemente con una ligera inclinación a la izquierda.

Fig. 11. El lector sujetaba el volumen con su mano derecha y lo iba desenvolviendo con la izquierda.

El número de papiros que hoy conocemos puede dividirse en antiguos y medioevales. Entre los primeros (egipcios, coptos, arameos y árabes) ocupan lugar prominente los griegos y los latinos, los papiros griegos más antiguos son del siglo IV a.c.

El papiro fue utilizado por todos los pueblos ribereños del Mediterráneo, es decir, por Egipto, que fue, como hemos visto, su principal centro productor, seguido de Grecia e Italia, etcétera. Está situación término por su parte con las invasiones árabes, que paralizaron el tráfico entre Oriente y Europa.

**PERGAMINO:**

Denominación no usada con anterioridad al siglo IV, se fabricaba por lo común con pieles de carnero, cabra o ternera convenientemente preparadas. La "vitela" es una variedad de pergamino, más fina y ligera, ya que procedía de un animal joven o muerto al nacer. Con anterioridad al siglo XIII, la fabricación del pergamino fue tarea casi exclusiva de los monasterios, donde los monjes realizaban en sus granjas todas las operaciones necesarias para obtenerlo. Respecto a los orígenes del pergamino, Tolomeo V, rey de Egipto, prohibió la exportación del papiro, y es entonces que el monarca hizo utilizar las pieles de animales como materia escriptoria, siendo Pergamo el centro principal de su producción.

**PAPEL:**

Los chinos conocían el papel desde el siglo I de la era cristiana[41], donde obtuvo su propagación a todo el mundo a partir de la Edad Media.

[41] Agustín Millares Carlo, op cit., p. 23.

El origen del papel se dio de manera accidental, al dejar secar fibras de telas humedecidas en el agua, las cuales formaban una lámina.

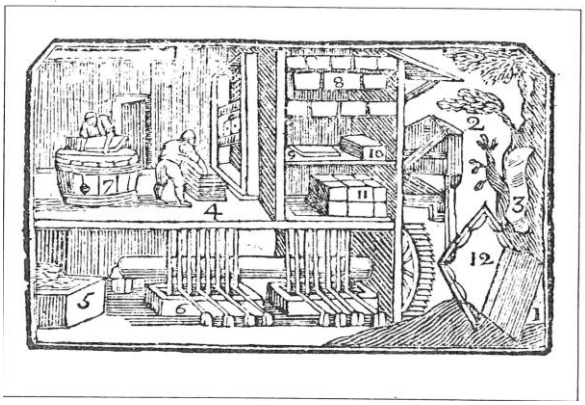


Fig. 12. Xilografía de 1777, que representa las distintas etapas de la fabricación de papel.

Dentro del surgimiento y la elaboración de la técnica del papel, se dice que ésta no ha sufrido cambios en sus procesos de elaboración, si bien, surge a partir de la maceración y agitación de trapos en el río, siglos antes de la época cristiana. Comentándose que pudo haber surgido por "accidente", un día en que alguien dejó secar las fibras así obtenidas sobre una lamina o esterilla."[42]

Por esto, el papel y los productos textiles están íntimamente relacionados, ya que no sólo se fabricaban con los mismos tipos de materias primas, sino que, también, se parecían en sus propiedades y forma, diferenciándose únicamente en la técnica de fabricación y en el costo, ya que los tejidos se elaboran por medio de un proceso de hilado mecánico y el papel es una mezcla de fibras desintegradas convertidas en finas láminas por medio de procesos químicos.

Trozo de papel, el más antigo del mundo (data de unos 100 años a de J. C.) encontrado en una tumba de Pa-chian en la

Tsain-Lun, realizó el método de fabricación del papel con cortezas de árbol, cáñamo, trapos y redes de pesca, debido al uso de nuevos materiales y técnicas, dando paso a la utilización de nuevas plantas y cortezas que permitieron que el papel se elaborara en mayor escala.

[42] Hipólito Escolar, op. cit. p. 50.

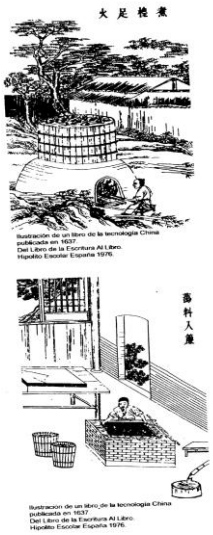



Fig. 13. Imágenes Proceso del papel Chino.

Debido a esta causa, en China se emplearon diversas plantas para la fabricación del papel, como el cáñamo, el yute, el lino, el ramio y el roten, la corteza del moral, el bambú y la caña, así como los tallos de trigo y arroz y el uso de fibras floríferas como el algodón. De estas plantas se dice que las mejores para elaborar el papel son el cáñamo y el algodón, ya que dan una mayor cantidad de fibras puras y alargadas.

Fig. 14. Texto impreso más antiguo.

Sin embargo, el papel, a pesar de haber sido utilizado desde su descubrimiento, no fue hasta el siglo III a.c., que sustituyó totalmente a las tablillas de madera y de bambú, para emplearse como materia prima de los libros chinos, se comenzó a fabricar con una mayor calidad, obteniendo con ello la perdurabilidad de la escritura.

También existió la fabricación de papeles en varios colores y formatos, por ejemplo, se comenzó a utilizarse en forma recortada, creando bordados y decoraciones, en la confección de libros y documentos, en pinturas, en la caligrafía, como papel de ofrenda, como papel de envoltura, para cubrir ventanas, para abanicos, sombrillas, faroles, cometas, juguetes y como papel higiénico, teniendo todos estos usos antes de terminar el siglo VI.

Para el siglo IX surge el empleo del papel para crear el llamado dinero volador, que servía como sustituto de las monedas y que, posteriormente, con la conquista de los mongoles se expandió hacia diversas partes del mundo, dándose a conocer el papel moneda, los naipes y muchos otros objetos elaborados con este material y, así mismo, el uso de la imprenta.

En los documentos históricos, se comentó que los chinos ya empleaban en los siglos VII y VIII la impresión hecha por medio de caracteres de madera, cuatrocientos años antes que Gutemberg en la utilización de móviles, además del uso e invención de la tinta china, que se remonta a la más antigua civilización de este pueblo. Es entonces China el inventor del papel y la imprenta, así como de la brújula y la pólvora.

Es sabido que los chinos conocieron el arte de grabar en "relieve" sobre madera, y que, utilizaron este procedimiento para reproducir el texto y las ilustraciones de sus libros, ocho siglos antes de los ensayos europeos.

Los chinos conocieron también los caracteres móviles, cuya invención se atribuye al herrero alquimista P. Cheng, quien utilizando arcilla y cola líquida, logró fabricar tipos que luego endureció al fuego, en el siglo XI. La composición se hacia sobre una plancha de hierro untada con ceniza de papel, cera y resina, y se le sostenía mediante un bastidor de hierro, calentándola un poco y dejándola enfriar, obteniéndose así una adherencia perfecta de los caracteres, los cuales podían separarse volviendo a calentar el conjunto. La noticia más antigua de la existencia de tipos movibles metálicos se halla en los anales de Corea, correspondientes al año mil trescientos noventa y dos donde se alude a una oficina de libros y, entre las incumbencias de los que allí se hallaban, estaba derretir los metales para elaborar los tipos e imprimir libros.

Pero, fue el papel, descubrimiento de los chinos, divulgado por los árabes, la materia que posibilitó la aparición del nuevo arte. Una primera etapa debió de estar representada por las expresiones xilográficas (del griego xylon que significa madera).

Es difícil establecer la cronología de las xilografías (libros y estampas) conservadas, que en su mayoría, proceden de los Países Bajos y de Alemania. Joannes Genfleih, quien adoptó el apellido Gutemberg, nació en Maguncía entre los años mil trescientos noventa y cinco y mil trescientos noventa y nueve e inventa la imprenta.

La historia de las técnicas empleadas en la reproducción de libros antes de la aparición de la imprenta, es muy extensa. Entre otros se emplearon los sellos para impresión en arcilla y con el tiempo en papel, los estarcidos y estampados, así como las inscripciones en piedra impresas con tinta, que serán los antecedentes para el empleo de los tipos de madera en la imprenta, entre los años mil cuatrocientos treinta y seis hasta mil trescientos treinta y nueve, se explotaron ciertos inventos industriales, uno de los cuales se refería a un arte nuevo

**INSTRUMENTOS GRÁFICOS:**

Entre los que mencionaremos encontramos los siguientes: El estilo, el cálamo y otros instrumentos gráficos que se empleaban para borrar los escritos, como una esponja, el cuchillo o raspador y el punzón o compás, las tintas negras, rojas y los tinteros.

En la cultura china se han descubierto y conservado ejemplares de los siglos IX y X, entre los que se destacan la celebre "Sutra del Diamante", que es un libro complejo en forma de rollo de papel, impreso en el año mil ochocientos sesenta y ocho, así como calendarios de los años ochocientos setenta y siete y ochocientos ochenta y dos.

Las impresiones realizadas a partir de los siglos XI al XII se comparan con los incunables europeos, ya que sobresalen por la calidad de sus tintas, papel, caligrafía, etcétera. Para la elaboración de los caracteres se utilizó la madera de los árboles caducifolios, como peral, yuyuba, catalpa y manzano, por la textura y suavidad de su madera.

El principio de impresión consistía en escribir el manuscrito sobre una fina hoja de papel, la cual era transportada a una superficie de madera, con una pasta de arroz, que al secar se raspaba por el reverso del papel, dejando una lámina delgada y los caracteres invertidos en la madera. Luego se recortaban los tipos empleando gubias y formones, terminando este proceso se pasaba a entintar con un pincel y se colocaba una hoja de papel sobre la superficie entintada, frotando sobre el reverso del papel con un cepillo blando; con este método se podían imprimir entre mil quinientos y dos mil hojas dobles al día. Está técnica de origen chino comenzó a progresar, al introducirse en el siglo IX los tipos móviles y en el siglo XIV la impresión polícroma.

Durante los años comprendidos de mil cuarenta y uno a mil cuarenta y ocho, se nombra en los anales de la época a un artesano llamado Pi Sheng, quien utilizaba tipos móviles hechos de barro. Este proceso consistía en recortar los caracteres en arcilla blanda, los que posteriormente cocía en un horno, acto seguido los colocaba en una placa impregnada con resina y cera, presionando la superficie con una tabla lisa, con la intención de igualar los caracteres; se dice que este método requería el uso de varias placas sucesivas, lo cual dada agilidad a la impresión.

Con el paso del tiempo se emplearon otros materiales para su elaboración, como la madera, utilizada a principios del siglo XIII; el bronce a finales del XV; y, en los siglos posteriores se emplearon alternativamente los tipos hechos de maderas, bronce, estaño, plomo y cerámica.

Para el año mil trescientos cuarenta ya se elaboraban impresiones en color, progresando éstas, hasta fines del siglo XVII y dando cabida a la publicación de muchos manuales de pintura y al uso de los papeles de varios colores; se utilizaron para esto una serie de tipos distintos y, por lo tanto, uno por cada color aplicado. Este método sirvió para realizar las ilustraciones de los libros, mapas, papel para cartas, y los textos, ya que contenían puntuación y comentarios.

En China predominó el uso de tipos de madera para la elaboración de los libros y sólo se emplearon ocasionalmente los tipos móviles, porque el lenguaje chino consta de un número muy grande de signos con formas distintas y, la utilización de tipos de madera resultaba ser más barata y sencilla, ya que una vez impresos los ejemplares, se podían almacenar para consultarse en sucesivas ocasiones. Sin embargo, los tipos móviles sólo eran empleados para elaborar libros voluminosos.

Para mediados del siglo XIX, estos dos sistemas de impresión, tanto el de tipo fijo como el de tipo móvil, fueron sustituidos por evolucionadas técnicas de impresión, como la litografía y la tipografía.

Dentro de China se popularizó el papel y comenzó a difundirse por todo el mundo; hacia el este, en Corea, en el siglo II y, en el Japón en el III; hacia el sur, en Indochina, en el siglo III, y en la India antes del VII; y hacia el oeste, en el Asia Central en el siglo III, Asia Occidental en el VIII, África en el X; en Europa en el XIII; y, América en el XVI.[43]

[43] Ibid., p. 65.

Sin embargo, el papel tardaría más de mil años en llegar a Europa, según José Martínez de Souza, ya que existieron dos vías por las cuales se propagó. La primera fue en España, donde se estableció el primer molino de papel en Xátiva (Valencia), éste fue traído por los árabes desde Marruecos, y tras una larga incidencia, desde China, a través de varios países, entre ellos Egipto. La segunda vía fue a través de Montefano y Venecia en el año de mil doscientos setenta y seis; a Italia llegó desde estos puntos y, finalmente a Alemania en mil trescientos veinte; de ahí pasó a Inglaterra en mil cuatrocientos cuarenta y nueve y, por último a los Estados Unidos; haciendo su aparición en Finlandia en mil seiscientos noventa.

A partir de entonces, el libro será el resultado de una creación hecha con la participación de un escritor y de un artista, comenzando a existir una preocupación formal por el color, el diseño, el papel y las letras.

Otras aportaciones realizadas durante esta época, fueron los intentos de imprimir grabados sobre otro tipo de material, como el cobre, del cual se tiene como ejemplo la edición de Dante de mil cuatrocientos ochenta y uno, así como las publicaciones de libros que contenían pequeñas xilografías o grabados en madera, como el de Edelstein o Piedra Preciosa de Hugo Poner; a finales del siglo XV aparecieron varias obras con ilustraciones.

Fig. 15. Imagen de la Divina Comedia de Dante Aligeri, publicada en Florencia en 1481.

Por su parte el grabado en cobre junto con la xilografía logran abrirse paso en los siglos XVI y XVII con la elaboración de los libros, aunque el proceso de trabajo entre el grabado en cobre y el elaborado en madera son procesos diferentes; los libros de esas épocas resultaron ser espléndidos.

Para el siglo XVIII, las iniciales complicadas y las viñetas ornamentales eran las empleadas en los libros, porque simultáneamente Calzón y Baskerville en Inglaterra; Didot en Francia; y, Bodoni en Italia, inventarón las letras del "Nuevo estilo" y es también cuando William Blake decidió hacer un libro en el cual se encargó de ser el poeta, ilustrador e impresor.

Para el siglo XIX, el libro editado resultó tener un significado ambivalente, ya que se consideró tanto un objeto comercial como una escalonada lucha de ideas. Durante esta etapa los poetas y los artistas elaboraron obras que los

escritores consideraban como libros ilustrados, en donde los textos sólo eran un complemento de la imagen. De este siglo quedaron numerosas obras maestras de la ilustración, ya que existen obras que van desde la documentación científica, con A. Menzel, hasta la fantasía de Gustavo Doré. Y, posteriormente, también durante este siglo, apareció la introducción de la fotografía en los textos impresos.

Desde los inicios del siglo XIX, el arte gráfico y el arte de los libros se vuelven internacionales, esto se ve claramente en la exposición Universal realizada en París, en 1900, siendo por esta misma fecha que Ambroise Vollard, mecenas de los artistas comenzó a editar libros de alta calidad artística; este tipo de ediciones estaba reducida a un número contado de bibliófilos en todo el mundo, por ser ejemplares costosos.

Sin embargo, otras publicaciones que se realizaron con un fin contrario fueron las elaboradas por las diferentes corrientes artísticas, como los dadaístas, futuristas y la bauhaus de Weimar, el artista ruso Lissitski y el Húngaro Lazlo Moholy-Nagy, quienes desempeñaron un papel importante en Rusia, después de la primera guerra mundial y de la revolución, creando un concepto totalmente nuevo.

Este concepto de evolución del libro, obedeció a la renovación y creación de nuevas ideas y conceptos, surgidos de la guerra y de la revolución, que inicialmente se emplearon en Europa y, más tarde, en los demás continentes, aunque el libro siguió conservando los valores primordiales de sus antepasados.

### 2.1.1 EL LIBRO ALTERNATIVO EN EL EXTRANJERO

Los libros alternativos aparecen en el momento en que los artistas plásticos realizan una búsqueda en el empleo de la página como espacio artístico, en donde los futuristas, dadaístas, constructivistas, vorticistas y surrealistas, utilizaron este tipo de expresión, insistiendo en ser un arte al margen de la belleza. Utilizaban la página como espacio artístico, mientras que los mismos artistas insistían en que este arte no tenía la cualidad de ser precioso, no iba destinado para su permanencia en bibliotecas o museos, era una alternativa en las bellas artes.[44]

Con el manifiesto futurista, Marinetti empleó por primera vez la página como espacio artístico, éste se publicó en un diario como cualquier otro artículo, y es por tal característica que obtiene el éxito en la difusión de su arte conceptual por toda Europa, ya que su publicación permitió que pudiera llegar a un público de masas.

En su búsqueda artística, los futuristas rusos ya habían comenzado a practicar la tipografía y el diseño de libros, pero el acierto que tuvieron consistió en el talento que tuvieron para transmitir sus ideas por medio de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos, en donde la principal propaganda publicitaria fue la del dieciocho de julio de mil novecientos diez, en donde Marinetti y los futuristas repartieron ochocientas mil octavillas tituladas "Contra la Venecia amante del pasado".

[44] Martha Wilson, "Impresiones Libros de Artistas", 1982, p.7.

Posteriormente, lanzaron su propia publicidad en una revista titulada "Lacerba", cuyo tiraje consistió en dos mil ejemplares, consiguiendo con esto, estar al alcance de un público extenso, el cual no era un espectador de arte, por lo tanto cambio el aspecto cultural y artístico de Europa.

En mil novecientos diez, los futuristas, artistas y escritores rusos, publicaron una revista titulada "A trap for Judges", impresa en los respaldos de páginas hechas con recortes de papel tapiz y, debido a estas características, los artistas esperaban que el aspecto raro dado a la revista y su extraño contenido, generaran una falsa interpretación.

Los medios por los que se desplazaron las ideas futuristas por Rusia, Inglaterra y el resto de Europa, en los inicios del siglo XX, fueron los ferrocarriles y servicios postales, a través de los cuales los artistas eludían el sistema de galerías que se encontraba en París, estableciendo redes clandestinas; de esta forma se permitió la comunicación de los artistas con otros artistas, así como con personas fuera del mundo del arte.

Para el año mil novecientos diez, los artistas rusos estaban diseñando, mediante su trabajo, una nueva sociedad, así como un acercamiento a las imprentas y la elaboración de los pequeños formatos de los libros que producían, creando un movimiento editorial que diera paso a la publicación de libros para los artistas.

En mil novecientos veintitrés, Lisitzky y Vladimir Maiokovsky participaron en una obra titulada "En voz alta", en donde Lisitzky elaboró la tipografía para trece poemas de Maiakovsky, los cuales estaban destinados, según la intención de su título, para ser leídos en voz alta, ya que además contenían un índice de símbolos visuales y este tenia la función de localizar visualmente el poema, así como el empleo de la tipografía servía para indicar la entonación que debía dársele al texto al ser leído.

Los artistas rusos concibieron que el arte y la literatura servirían para inspirar las vidas del pueblo y con esto lograrían que se redefiniera mediante el arte. En mil novecientos diecisiete, los artistas rusos produjeron una estimulante propaganda con el nacimiento de la Unión Soviética, en forma de libros, revistas, posters, murales, vestuario,

arquitectura y diseño industrial, siguiendo la idea de que la tecnología inspirara al arte y éste fuese el modelo de la sociedad.

Para el año de mil novecientos treinta, los surrealistas publicaron una serie de revistas que fueron distribuidas tanto al público artístico, como al público en general, tratando al igual que los futuristas, de utilizar todos los medios posibles ofrecidos por la tecnología. Algunas de sus publicaciones fueron **Minotauro**, hecha en París, la revista **VVV** editada por Andre Bretón, y obras análogas como **Verbigracia Instead**, que describían la obra escrita y visual de los surrealistas.

Por estos mismos años, los surrealistas como antes los futuristas, exploraron nuevas técnicas en las cuales también intentaban llegar a un grupo de masas. Es entonces que, en mil novecientos treinta y cuatro, Marcel Duchamp auto publicó "**La marieé mise a un parses celatiares"** bajo el seudónimo de Rose Selavy. A este libro se le conoció como "**La Caja Verde"** y más que un libro, propiamente es una caja, que contiene diversos materiales, como diagramas, sobres, fotografías, etcétera. Es en sí una compilación de notas que elaboró o encontró Duchamp cuando creó **El Cristal Grande**.

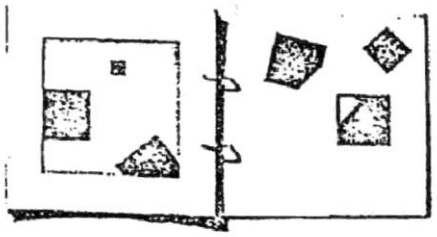
Con la segunda guerra mundial, los artistas escapan a la ciudad de Nueva York, donde Charles Henry Ford publicaba su trabajo de mil novecientos cuarenta a mil novecientos cuarenta y siete, en la revista View. A partir de este desplazamiento del centro del arte mundial, de Paris a Nueva York, se creó un progreso en la tecnología de la impresión offset, ya que con la segunda guerra mundial, las flotas de los Estados Unidos mantenían en observación todo el Océano Pacífico y el hecho de tener que distribuir las órdenes de un extremo a otro del continente americano, hizo que se diera inicio al perfeccionamiento de las prensas offset que se encontraban instaladas en los barcos portaviones. Terminado el conflicto, el uso del offset sirvió para los artistas, quienes la utilizaron como una técnica de impresión económica y rápida para la publicación de libros.

Con el artista Dieter Rot, de origen suizo, comienzan a existir las publicaciones denominadas libros-objeto, creando entre mil novecientos cincuenta y cuatro y mil novecientos cincuenta y siete, una obra titulada **Kinderbuch** (libro para niños), que fue realizada con impresión de tipo y a distintas planchas, compuesta de veintiocho páginas y de formas geométricas, cortada en dados y, destinado, como lo manifiesta el título, a la diversión de los niños.

En mil novecientos cincuenta y cuatro, se publicó el libro **Grapefruit,** de Yoko Ono, que tuvo un gran éxito, debido a la asociación que existía entre la artista y John Lennon; esta era la primera vez que el libro de un artista accedía a un público de masas a través de la popularidad musical, la obra se publicó paralelamente en Japón y Occidente, teniendo un éxito mundial.

Otra obra producida en mil novecientos cincuenta y seis, fue la titulada **5** que constaba de páginas escritas a máquina con tamaño aproximado de 15 x 15cm y cuya encuadernación estaba hecha por medio de tornillos, así como la portada, que fuera realizada por Daniel Spoeri.

En mil novecientos cincuenta y seis, crea otra obra titulada **Picture Book**, la cual se dá en compañía de páginas de plástico, coloreadas y transparentes, con agarraderas en forma de dado y que conforme el espectador iba cambiando las páginas, se creaban distintas imágenes mediante el solapado del material transparente. Este libro estaba encuadernado con anillas y con ellas el lector podía reagrupar las páginas en el orden que deseara.



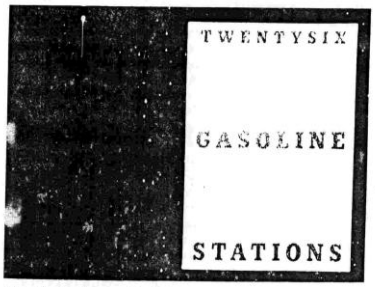
Kinderbuch
Libro objeto de Dieter Roth

Con el libro titulado **Statements** de Lawrence Weiner, ejemplar importante en este movimiento de los libros de artistas, de finales de mil novecientos sesenta, el artista resume el arte conceptual. Este libro-bolsillo, que consistía en declaraciones montadas en bloques de tipos y a costa de las pausas convencionales de palabras, describía acciones que el lector podía ejecutar o justamente hacer visibles.

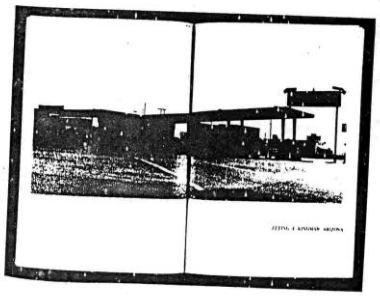
El libro de artista surgió a la par de los movimientos vanguardistas de los años sesentas. En mil novecientos sesenta y uno, Dieter Rot, alemán, encuadernó algunas hojas sacadas de viñetas y álbumes para colorear. Estas ediciones realizadas a partir de materiales banales tomados tal cual de los medios de comunicación masivos; sin embargo, constan todavía de numeración y firma.

Dieter Rot exploró todos los aspectos del libro, tomando en cuenta todos los elementos que irían desde el papel y la impresión, hasta la destrucción de la forma. Entre los años mil novecientos sesenta y uno y mil novecientos setenta, este artista coleccionó y recortó libros y revistas, los cuales preparó por medio de encolados de agua, gelatina y especias, encuadernándolo en una tripa de embutido y titulándolo "**Literatura Salchicha**".[45]

Durante la década de los sesentas Ed Ruscha, otro artista, produjo más de una docena de títulos acerca de la cultura del aparcamiento de automóviles calderiana. Entre sus obras, se pueden citar los títulos llamados **Veintiséis estaciones de gasolina** de mil novecientos sesenta y tres.




Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962
Collection of the Museum of Modern Art.



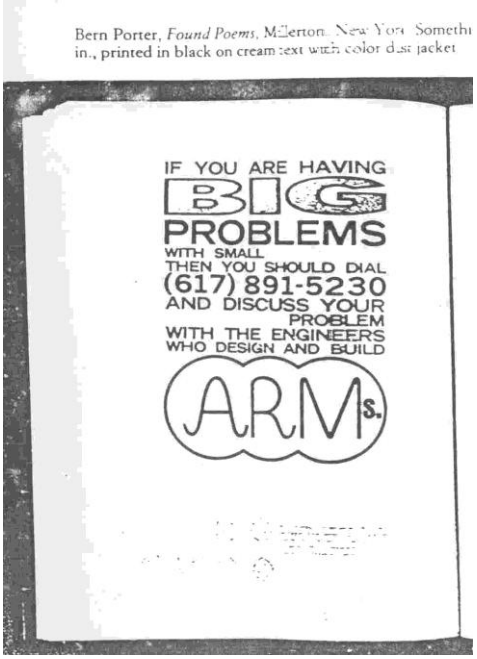
[45] Barbara Tannenbaum, "Impresiones Libros de Artistas", 1982, p. 12.

**Algunos aparcamientos de los Ángeles,** de mil novecientos sesenta y cinco; **34** aparcamientos de mil novecientos sesenta y siete; y una obra en la que se dedicó a fotografiar todos los edificios desde cada lado del coche, dando número a los inmuebles. Este libro medía seis metros cuarenta centímetros y estaba doblado en forma de acordeón, saliendo de un contenedor de Mylar plateado (marca registrada Dupont), considerado como un Libro-Objeto obra que gustó a todo aquél que adquirió un ejemplar. Ruscha es el artista del libro que más éxito ha tenido en ventas.

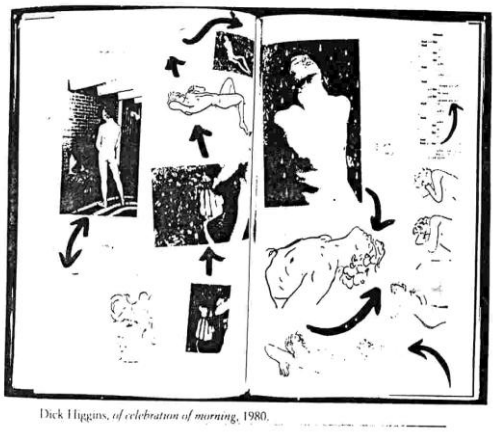
Con estos dos artistas se abren dos vertientes, con las cuales va a dar inició la creación de libros de artista. La primera de espíritu neodadaísta, es de proliferación multiforme: Diet Roet, exploró en cada producción una nueva configuración del libro. La segunda es de espíritu conceptual y sistemático: Eduard Ruscha defendió con constancia el principio mínimo del libro, como una serie de imágenes sin pretensión estética.

De la misma forma, las prácticas del libro de artista y del performance comparten un mismo espíritu, esto es, que los dos intentan transformar un soporte cuya reputación no es artística, en medio de creación, cuyo valor no radica en la naturaleza del material o de la técnica utilizada, sino de la originalidad del proyecto que la anima.

Este medio de democratización del arte se debió a los artistas Fluxus, movimiento que se desarrolló en Europa y Estados Unidos desde mil novecientos sesenta y dos. El nombre de Fluxus fue acuñado por George Maciunas, que con dicho movimiento, revivirá las tesis dadaístas, eliminando las distinciones existentes entre el arte y la vida cotidiana, así como el rechazo a la separación entre los espectadores y creadores.




Entre algunas obras Fluxus se encuentra la de Bern Porter, un físico y poeta retirado, quien publicó una obra del poeta Dick Higgins, titulada **Gat are Legends**, ilustrada por Bern Porter y escrita a mano por el autor. Años más tarde publicó **Something else Press**, la cual estuvo en actividad de mil novecientos sesenta y cuatro a mil novecientos setenta y cuatro, y consistía en producir obras adecuadas para librerías comunes y, de esta forma, llegar a un público de masas, También publicó una serie llamada **Great bear pamphlets**, llamados así por la marca de agua del título.

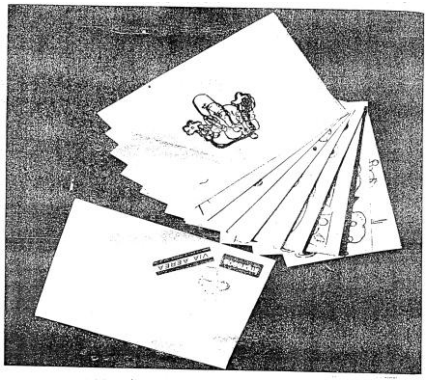


Dick Higgins, *of celebration of morning*, 1980.

Otra publicación fue la **Serpiente de Papel,** de Ray Jonson, los libros de **Something Else Press** fueron publicaciones con pasta y rústicas, en tirajes de dos mil aproximadamente, y distribuidas a través de las librerías de la 8th Street de Nueva Cork, y también en Europa.

Para mil novecientos sesenta y ocho, la actividad de los artistas que editaban libros era muy grande, debido a que se les dada la misma importancia a la imagen y a la palabra.

En mil novecientos sesenta y ocho, surge otra aventura editorial, que consistió en avisar a los artistas de todo el mundo, que enviarían sus obras de unos a otros, utilizando el correo y, el mismo año, el museo Art. y Project de Amsterdam comienza a exponer los trabajos de artistas conceptuales, utilizando no sólo las paredes, sino también una carpeta-sobre de 27 x 43cm, en donde se anunciaba la exposición, la cual se convirtió en un espacio efectivo para la producción artística, aún diez años después.



Otro proyecto que se dio ese mismo año, fue la revista titulada **SMS**, publicada por Setter Edged and Black, que contenía obras de arte efímeras, encajadas en un estuche de cartón.

En Estados Unidos, el Chicago Books, sito en Lower Maniatan, cerca de Franklin y Printed Matter, invitó a los artistas a trabajar en la producción de libros, por medio de las prensas offset, así como Art Metropole, que distribuía libros de artistas y video-tapes; también surgieron en Washington, Chicago y Los Ángeles, librerías para obras de artistas.

En Europa, en Amsterdam, surge una colección titulada **Other Books and So,** de carácter privado, que contenía numerosas obras de todo el mundo que se distribuyeron en el centro Di, que es una librería de Florencia; en Londres, en la Nigel Greenwood que se dedicaba a producir y distribuir este tipo de obras, así como en Vitrine Pour L'art Actuel en París, que figura como distribuidor de libros.

El término alternativo o libro de artista, cuyo legado es en honor de Denise René, se refiere a las obras concebidas desde un principio para ser reproducidas y que conservan su carácter de "obras originales", cuya elaboración y distribución, se ha realizado por los medios ordinarios de la edición, por lo cual, estas obras no estarán numeradas, ni firmadas y, por lo tanto, su adquisición será poco costosa.

Pero debido a que esta naciente producción de un género nuevo carece de estudios o textos críticos, es hasta mil novecientos setenta que aparece un ensayo realizado por Celant, crítico alemán, y no es hasta mil novecientos setenta y siete que una exposición de libros de artista obtiene una verdadera resonancia internacional.

### 2.1.2 EL LIBRO ALTERNATIVO EN MÉXICO

Desde los tiempos precolombinos, el libro (códice) significó una conjunción entre la idea y la forma. Posteriormente, los misioneros, al elaborar sus escritos incluían en ellos ilustraciones de gran valor artístico, como el Códice Florentino y el Códice Badiano, etcétera.

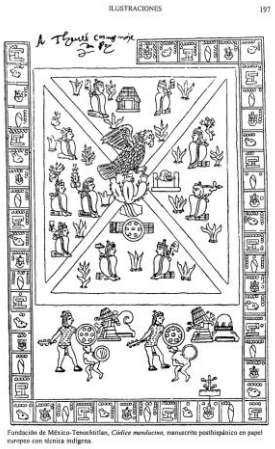



Fig. 16. El códice Mendocino.

Con las técnicas de impresión en México en los siglos XVII y XVIII, se produjeron excelentes grabados de carácter político y religioso, posteriormente, en el siglo XIX, con la revolución mexicana, las tendencias de oposición política utilizaban los diarios para expresar sus ideas, como el "Hijo del Ahuizote" y "La Orquesta", simultáneamente aparece el arte litográfico, en el que sobresalen Casimiro Castro, J. Campillo y Julio Michaud; en estos diarios son presentados sus grabados, como instrumentos de denuncia social. De tal forma que con la revolución aparecieron ilustradores como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, cuyas imágenes eran utilizadas como objeto de denuncia social y expresión de sus ideas políticas, por lo que es evidente que, "dentro de nuestra cultura el libro ha sido considerado como una unidad de pensamiento, escrito con perfección y libertad de expresión".[46]

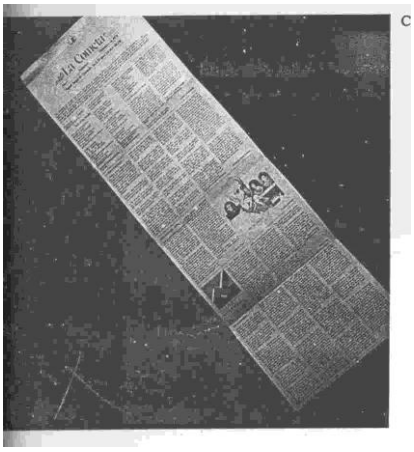
[46] Ernesto de la Torre Villar, "Breve Historia del Libro Alternativo en México", 2001, p. 87.

La aparición de los libros alternativos en México, surge a partir del movimiento socio-político de mil novecientos sesenta y ocho, el cual generó toda clase de impresos elaborados con la imprenta, lo que permitió una fácil propagación.

De este movimiento quedan como testimonio las hojas de mimeógrafo, así como la labor reportera y editorial de donde surgieron periodistas, impresores y escritores, quienes posteriormente buscaron como medio de expresión las revistas y ediciones de los otros libros, de revistas, periódicos, panfletos, volantes y ediciones de autor.

Entre mil novecientos setenta y seis y mil novecientos ochenta y tres, los libros alternativos adquirieron gran importancia en México y, es a este período al que se denominó "la edad de oro", época en la que surge este fenómeno editorial, con el cual se da paso o se abre camino a otros editores, quienes elaboraron una amplia y variada producción, a pesar de que este movimiento surge al margen de la industria y, dado a las condiciones o ventajas comerciales, se le llamó movimiento alternativo o de editores y autores independientes.

A la primera editorial que proporcionó las bases del movimiento, se le llamó "la máquina eléctrica", y estaba integrada por escritores, como Carlos Islas, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán, quienes sólo buscaban en ésta un medio de expresión independiente a su obra poética; pasado un tiempo, Carlos Islas junto con otros escritores como Antonio Castañeda, Ernesto Trejo, Arturo Trejo Villafuerte y Sandra Cohen, crean y dirigen otras editoriales, en las que se produjeron libros y revistas de gran importancia, como la colección "El Pozo y el Péndulo" de Carlos Islas en colaboración con Ernesto Trejo, y la colección de poesía "Cuadernos de estraza" de Castañeda, entre otros.



Este tipo de libros comienza a desarrollarse en México entre mil novecientos setenta y cinco y mil novecientos ochenta y cinco, por editores y artistas que proponen nuevas formas del libro, utilizando procesos de impresión, materiales y herramientas que permiten obtener variantes de los tradicionales.

En México, su producción era independiente y, en ocasiones, individual, muchas veces se convierten en libros que pueden ser únicos o de edición limitada, libros con características de objetos visuales y conceptuales, teniendo cierta peculiaridad que los distingue de los tradicionales. En México los precursores del otro libro fueron Felipe Ehrenberg,

**Carlos Islas "La Colmena"**

Marcos Kurtyes, Martha Heilion, Yanni Pecanins, Ulises Carrión, Elena Jordana, Magali Lara, Arnaldo Cohen, Francisco Serrano, Mario Lavista y Manuel Marín, los grupos Marco, el No Grupo, Ediciones Cocina, Pellote y la Compañía, por citar algunos que se encargaron de dar forma a los no libros.

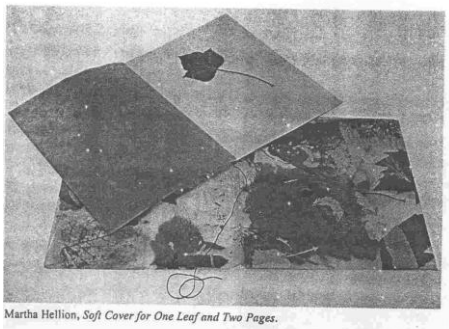
A continuación enunciaremos artistas y cuál fue su idea de los libros alternativos, así como la descripción o conceptos de algunas de sus obras.

Dentro de la producción de libros alternativos existen artistas mexicanos como Manuel Zavala, fotógrafo y artista visual, quien conformó el grupo Marco. "Por todo en No Grupo no presenta libros de autor sino, "domis" de presentación para ser multiplicados. Si los libros archivan información, aquí nuestros libros cifran palabras que se desprenden con sus páginas, páginas que se leen al armarse, imágenes que se ven al ser sacadas o frases para escribirse u oírse como fragmentos de mensajes en los que pueda participar el que los tome."[47]

Felipe Erhenberg dice: "Si mis cuadros son libros y mi vida es un libro y entre libros nos veremos, porque hacer libros no es más que la libre posibilidad de liberar los logros de la ocurrencia, de la creatividad: hacer libros es multiplicar. Se que los libros se leen y son leídos, pero las más de las veces, los libros que más me han interesado, son los libros hechos para ver, para tocar."[48]

Fig. 17. Felipe Ehrenberg

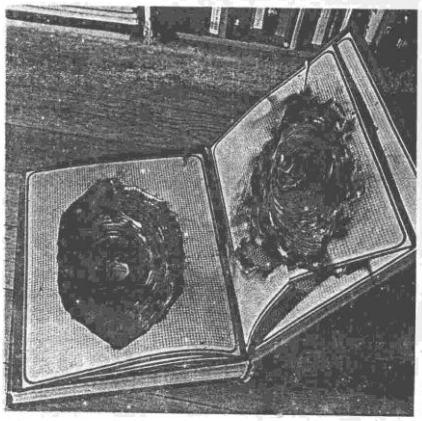
Martha Hellión, arquitecta y antropóloga, radicada en Inglaterra, en donde realizó trabajos en tapiz y artes gráficas.



Martha Hellion, *Soft Cover for One Leaf and Two Pages.*

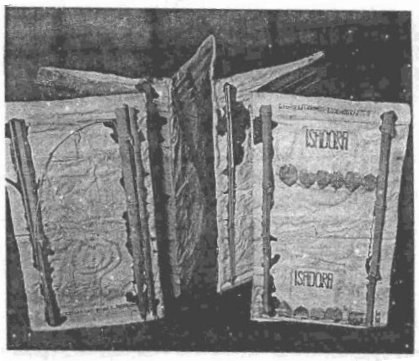
[47] Carla Stellweg, "Impresiones Libros de Artista", 1982, p. 45
[48] Ibid., p. 46

Marcos Kurtycz, nació en Polonia, vivió y trabajó en México desde mil novecientos setenta, se especializó en ingeniería cibernética, ha estado trabajando activamente como artista de performance y editando Artists Books hechos por él o en colaboración.



Marcus Kurtycz, *Machihembrado.*

99




*Marcus Kurtycz, Homenaje a Isadora Duncan*

Ismael Vargas, natal de Guadalajara, Jalisco; su trabajo se centra en la visualización de las distintas capas culturales de México, por medio de ritmos y patrones "pintados" con objetos miniatura, hechos anónimamente por artistas populares mexicanos.

Judith Gutiérrez nació en Guayaquil, Ecuador, vive y trabaja en México desde hace veinte años, su trabajo ha sido nombrado figuración "bizantina tropical". Logra que las formas artísticas populares y cultas en una sobreposición recuerden al retablo.

Magali Lara, cuyo interés es la narración visual por medio de imágenes y textos, que al irse repitiendo y formando una relación entre ellos a manera de personajes, van creando la posibilidad de una lectura subjetiva.

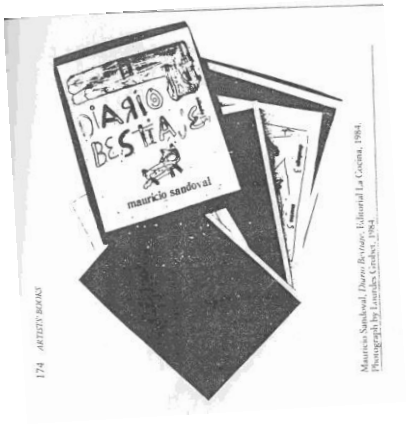
Fig. 18. Magali Lara

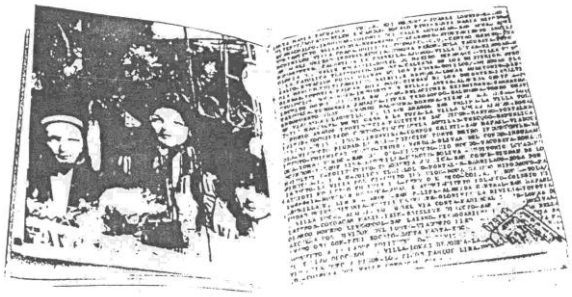
El Grupo Marco ha elaborado distintos tipos de libros, logrando un trabajo de equipo, en el sentido de tomar una determinada cantidad de sellos de goma de cada uno, algunos de diseños propios, otros comprados en cualquier parte, obteniendo así un lenguaje común para elaborar libros paralelos; la misma historia, los mismos medios, resultados distintos; es una de las grandes cualidades de los sellos, ya que no sólo se recuperan y reproducen imágenes, sino también se intercambian, ampliando las posibilidades de lectura visual.

Mauricio Guerrero, ha participado en varios grupos como Narrativa Visual y Marco, cuyos trabajos son libros únicos construidos en función de una estructura racional, libros archivo, libros complementarios.

Santiago Rebolledo, colombiano residente en México desde mil novecientos setenta y seis, basa su obra en la recuperación de desechos urbanos, que permiten leer una historia personal a través de las "emanaciones nostálgicas" de los objetos.

Ediciones Cocina, en mil novecientos setenta y seis, partiendo de la exploración de las posibilidades del mimeógrafo y de la fotocopia, realiza libros de tiraje reducido. Posteriormente, Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Walter Doehner, impulsan, desde un pequeño taller, el nacimiento de "Cocina ediciones mimeográficas".



*Paso de Peatones (Pedestrian Crossing)*, an occasional periodical from Editorial La Cocina.

Adolfo Riestra, manifiesta que estas obras son variaciones de "libros objeto", utilizando la forma tradicional del libro como base para experimentar y explorar con diferentes materiales y sus características.

Yani Pecanins, *Agua que lava.*

Fig. 19. Yani Pecanins, Agua que lava y Un viaje en Zepelin.

Felipe Erhenberg, cuya trascendencia y aportación sobresalen por impulsar y fomentar el uso de la pequeña prensa con la elaboración o fabricación del mimeógrafo. La cualidad de este artista es que fue el autor,

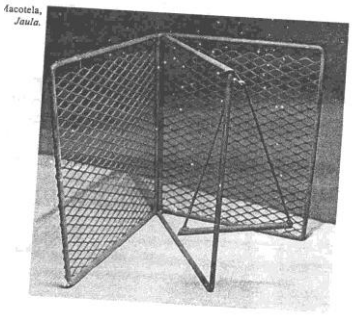
ilustrador, impresor, formador y editor de sus obras, además de llevar por todo el país el uso de la pequeña prensa; una de sus publicaciones es "Manual del editor con Huarache", cuyo contenido se refiere a cómo imprimir nuestros propios libros.

También Ulises Carrión hizo importantes aportaciones a los libros alternativos y, proporcionó "los aspectos referentes a la profesión editorial, a partir de la escritura misma, ofreció el nuevo producto de la conciencia insatisfecha en materia de libros: libros de artista, libros objeto, libros de arte, la otra imagen del libro ...el cuerpo del nuevo libro es aquél que cuanto más se acerca al objeto artístico más se aleja de la grafía, depositando la tradición, la historia, el pensamiento o su inspiración."[49] En Holanda, en mil novecientos setenta estableció su librería, a la cual nombró "The other books", en ésta existían libros de arte, libros de artista, libros objeto, es decir, toda clase de libros alternativos.

Durante la década de 1970, surgen en México complejas e innovadoras tendencias en el ámbito de las artes plásticas y visuales. Las disciplinas artísticas tradicionales, como la pintura, la escultura y la gráfica comienzan a experimentar inopinadas transformaciones. De manera paulatina, diversos medios de expresión como la instalación, el performance, el arte efímero o procesual, el arte objeto e intrincados ensamblajes tridimensionales, irrumpieron en la escena artística mexicana. Dentro de este fenómeno, cabe destacar, la formación de grupos y colectivos artísticos, como el denominado "Proceso-Pentágono" y el "Grupo Suma", los cuales fueron conformados por artistas provenientes de la Academia de San Carlos.

Estos grupos, cuya búsqueda se caracterizó por crear espacios alternativos y convertir en expresiones artísticas lo que para muchos era tan sólo material de desecho. Para estos artistas el trabajo grupal se presentaba como alternativa a los monopolios estéticos y de mercado dictados por el primer mundo. La creatividad artística de estos grupos sentaría un precedente importante para las futuras generaciones avocadas al arte conceptual. Sin embargo, al cabo de un tiempo, este grupo se desintegró y, a partir de esto, se empezaron a formar otros, como "El Editorial la Cocina", que en un principio realizaron carpetas con dibujos y poesía.

Gabriel Macotela dice que el libro de artista es una provocación para el espectador, se propone bajo esa premisa y como humor. Él es uno de los fundadores de los grupos de pintores independientes llamado "Suma". Su obra ha sido ampliamente elogiada por la crítica nacional e internacional. Actualmente es catedrático en el Centro Nacional de las Artes (CENEA) e imparte un taller de artes plásticas en Querétaro.


Macotela, *Jaula.*

Cabe mencionar que estos dos artistas, Gabriel Macotela y Felipe Erhenberg, continúan produciendo hasta hoy en día y forman parte de la pintura postmoderna junto con Magali Lara.

[49] Raúl Renán, "Los Otros Libros", 1999, p. 32.

Felipe Erhenberg, se formó como pintor, escultor y grabador bajo la tutela de importantes maestros como Mathías Goeritz y José Chávez Morado, desde los comienzos de su trayectoria se avocó a la experimentación plástica y al paso del tiempo se le ha reconocido como uno de los artistas más provocadores e innovadores en el continente americano. Su currículum es tan extenso como ecléctico, razón por la cual resulta difícil clasificar o definir su campo de acción en el mundo del arte. La producción artística de Erhenberg abarca la escultura y la gráfica, el arte ambiental, las instalaciones, el performance, el arte correo y el arte en diversos medios de comunicación masivos. Siempre propositivo, su trabajo ha despertado diversas polémicas sobre el status del artista en la sociedad contemporánea y ha cuestionado las nociones y definiciones tradicionales de lo que puede considerarse "arte". Paralelamente a dichos logros, este artista polifacético ha realizado una importante labor editorial destacando como teórico, ensayista y columnista. También ha impartido cursos y seminarios sobre la experimentación en el arte, la promoción cultural y el muralismo colectivo. Actualmente vive y trabaja en México y Sao Paulo, Brasil.

Magali Lara ha manifestado un abierto interés por los pasajes donde algo se transforma en otra cosa. Esta artista gusta de las ideas y la relación entre imaginación y verdad. A lo largo de su trayectoria ha cruzado la frontera entre pintora, artista gráfica o artista no objectual, con cierta libertad porque, sostiene: "Tenemos derecho a reinventarnos todo el tiempo sin dar demasiadas explicaciones". Ex-becaria del Sistema Nacional de Creadores, participó en exhibiciones nacionales e internacionales desde el principio de la década de los ochentas, suscitando con el tiempo y la particular evolución de su obra, un interés cada vez mayor. En la obra de Magali Lara, además del placer, de la seducción, de los deseos, se aprecian otras constantes, como el espacio doméstico, las historias personales, sus coincidencias y desaciertos, y su fragilidad. Pero también hay una especie de viaje hacia textos literarios con sus ideas formales.

Actualmente existen artistas que están produciendo libros por su cuenta, pero especialmente el Seminario Taller del Libro Alternativo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el que están al frente el Dr. Daniel Manzano Águila y Pedro Ascencio.

El seminario-taller de producción del libro alternativo no se circunscribe únicamente a la creación de objetos artísticos a través de una técnica determinada, ya que también funciona como un seminario, en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación cuyos resultados se reflejan en el objeto artístico y, que bien puede ubicarse dentro de los campos del grabado, la escultura, la pintura, la instalación o cualquier otro, incluidas las nuevas tecnologías de los medios de comunicación, como son la computación y todas las alternativas que ofrece.

Desde mil novecientos noventa y cuatro, el objetivo de este seminario es producir libros con formato y materiales distintos a los convencionales, con un concepto alternativo de carácter plástico. Estos libros responden a las necesidades de expresión de los artistas visuales, y el artista busca que el lector interactúe con el libro, que pueda tocarlo, mirarlo, olerlo y transitarlo, para conseguir una lectura y percepción distintas de cada uno de sus elementos.

**2.2 CARACTERÍSTICAS Y DEFINICIONES DEL LIBRO ALTERNATIVO**

Debemos tratar de definir y diferenciar el libro de artista, ya que esto nos permite un mejor entendimiento del concepto y, por lo tanto, disfrutarlos con todas las situaciones y sensaciones que provocan o emanan de éstos.

Hay una cita de Ulises Carrión que nos permite entender y pensar más a fondo lo que en realidad es un libro, y comprender que el libro es más una estructura que una forma, "Shakespeare no escribió libros sino textos", esto determinó por primera vez la identidad de un libro como objeto y obra en si."[50]

"Esta identidad, esta estructura es la que ha permitido la creación de los libros de artistas, libros, generalmente únicos, donde el productor (artista plástico) arma en una secuencia de espacios estrictamente programados, una serie de significantes de diversa índole que conforman un universo de significados, sin un código concreto."[51] Desde que este tipo de libro surgió, el arte conceptual y el performance tuvieron como aportaciones el libro de artista, el arte postal y el arte correo.

El libro no es un espacio visual donde está integrado como parte propia de la temporalidad un tiempo de lectura, que al secuenciar los significantes, los modifica, los re trabaja, los adecua, por lo que podemos afirmar que los libros de artista, son estructuras temporales de carácter solamente visual, que requieren la interacción del espectador, en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos cuya condición literaria no necesariamente es primordial y que existe, que puede tener o poseer un amplia variedad de significantes, que son en un momento dado únicos y originales. "Lo alternativo surge por desarrollos propios de cada época, lo alternativo, realmente son las alternativas, las que cada quien crea. Estas pueden ser alternativas totales o parciales, formales o de contenidos, ser efímeras o tal vez auto-generar su corto tiempo de vida." [52]

Existen algunas excepciones o acotaciones que debemos enunciar y que es necesario tomar en cuenta para poder entender los libros alternativos y diferenciarlos de los libros "normales".

En la secuencia espacio temporal existen dos elementos a los que está ligado el ser humano: el espacio y el tiempo; se dice que éstos son realidades que intuimos por medio de los objetos.

La idea de espacio puede entenderse como el lugar donde se llevan a cabo los acontecimientos y este espacio puede tener dos ó tres dimensiones (puede ser plano o volumétrico) y tiene estrecha relación con el tiempo, ya que los acontecimientos necesitan de un tiempo para realizarse.

El espacio existe como un todo, en él se hacen presentes objetos y formas por medio de la materia. Los artistas se encargan de modificar el espacio con una finalidad estética, lo que sensorialmente modifica nuestra capacidad de percibir produciendo sensaciones en un desarrollo espacio temporal.

El tiempo está presente en todo lo que percibimos por medio de los sentidos, todo lo que existe se lleva a cabo en un espacio y tiempo determinados, el tiempo tiene una realidad que se intuye, es real no como objeto y no es inherente a los objetos, sino a quien lo intuye.

El tiempo sólo tiene una dimensión, no puede haber muchos tiempos a la vez, sino secuenciados, contrario a lo que sucede con el espacio, en el que pueden existir muchos espacios al mismo tiempo.

---

[50] Graciela Kartofel y Manuel Marín, "Ediciones De y En Artes Visuales", 1992, p. 60.
[51] Ibidem.
[52] Ibid, p. 93.

Al igual que en la naturaleza, los acontecimientos se presentan de manera sucesiva, al igual que nuestros pensamientos. "El tiempo existe cuando se suceden los movimientos"[53], los elementos plásticos nos producen sensaciones de movimiento o lo que es lo mismo sensaciones de tiempo.

Una característica formal del libro es la serie o secuencia, así como la dirección que surge al momento en que se realiza la lectura, por lo que involucra un espacio y un tiempo determinados. Ulises Carrión dice que el espacio es un elemento de la comunicación y ésta se lleva a cabo por medio de lenguajes que se manifiestan en espacios, como son las páginas de un libro, *"el lenguaje escrito se entiende como la secuencia de signos en un espacio"* [54], cuya lectura ocurre en un tiempo determinado.

Los signos de los lenguajes utilizados en los libros responden al pensamiento y sentimiento de cada artista, los libros pueden contener cualquier lenguaje. Un libro puede comunicar por medio de su forma solamente y, la forma necesita de la materia para existir y para funcionar como un medio expresivo.

Los libros contienen un aspecto lúdico, ya que en éstos se escogen y se mezclan materiales de distintos tamaños y texturas, que responden a necesidades de expresión. Los libros como juego transmiten información, y además permiten que el espectador experimente sensaciones táctiles, olfativas y visuales, por medio de texturas, colores, formas, etcétera. Los libros pueden estar formados de estructuras que sean fácilmente desmontables o contengan piezas que se puedan cambiar, ensamblar, pegar y despegar.

El libro es una secuencia espacio-temporal, ya que cada uno de los espacios es percibido en un momento diferente y éste es una secuencia de momentos que pueden contener lenguaje escrito u otro sistema de signos, es decir, hacer un libro, es actualizar su idea a una secuencia espacio temporal por medio de la creación artística.

**2.3 ASPECTOS FORMALES DEL LIBRO ALTERNATIVO**

Elementos formales del libro, Ulises Carrión menciona tres elementos fundamentales del libro: lenguaje, espacio y estructura.

**LENGUAJE**: utiliza signos que funcionan como elementos comunicantes, algunos de éstos puede ser de carácter estético o simbólico.

Estos signos pueden ser lineales o matéricos, contener elementos plásticos como colores y formas. Los libros pueden contener cualquier tipo de lenguaje no específicamente el escrito; lenguajes por los que el espectador pueda realizar lecturas que interpreten a su modo cada elemento e involucre sus sentidos.

El artista puede crear sus propios lenguajes a partir del uso de sistemas alfabéticos, códigos, juegos de palabras y variaciones visuales; estos lenguajes, a su vez, necesitan de un espacio donde estar contenidos.

[53] Juan Acha, "Expresión y Apreciación Artística", 1994, p. 62.
[54] Ulises Carrión, "El Arte Nuevo de Hacer Libros", 1988, p. 1.

**ESPACIO**: es una representación que precede a las intuiciones externas; según Kant, el espacio existe siempre, aunque en él no haya objetos; el espacio es considerado como una condición donde es posible que se lleven a cabo los fenómenos.

"La actitud que asume el artista enfrentando con el problema del espacio es la de concretar, definir, modelar la intuición que tiene de dicho elemento." [55] El espacio es intuición, ya que sólo puede representarse uno, el cual puede tener partes o componentes que lo constituyen en único. El espacio es infinito, pero al tratar de representarlo se necesita darle una forma, y entonces aparecen ciertos límites, sin embargo, en un espacio bidimensional puede sugerir un espacio infinito por medio de soluciones plásticas.

En el caso de los lenguajes pictóricos, como el dibujo o la estampa, los elementos plásticos y signos están contenidos dentro del espacio de la tela o de la página.

Existe un espacio real y otro que el artista crea en estructuras bidimensionales (pinturas, grabados), el primero es de carácter sensible, abstracto, infinito; y el segundo es un espacio visual, concreto y con límite. De esta forma podemos mencionar la parte poética del espacio, de manera que como parte de nuestra intimidad existen "espacios para nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, son imborrables."[56]

**ESTRUCTURA**:

Todos los elementos que conforman un libro son parte de una estructura y ésta sirve para que cada elemento tenga un orden en la página, siga una secuencia, tenga un espacio y un tiempo dentro del libro.

Generalmente, el libro se compone de un lenguaje escrito y éste a su vez de signos, los cuales, al ser estructurados pueden formar palabras, frases o textos, que conforman una estructura, que es la página.

Por lo general, en los libros, los textos siguen una dirección de izquierda a derecha, sin embargo, es válido estructurarlos de manera diferente, tomando en cuenta los espacios en blanco de la página, para crear nuevas estructuras.

Las páginas son parte de la estructura del libro y aunque no contengan letras o palabras, comunican por medio de su material y de su forma. Como ya hemos mencionado, el libro es una estructura que se desarrolla en un espacio real como es la página, con diversos tipos de lenguaje que crean condiciones específicas de lectura.

El libro alternativo no debe ser tratado en su sentido natural de libro, ya que su contenido es de carácter plástico, por lo que debe ser tomado en cuenta e integrado estéticamente, lo que lo convierte en una obra de arte, conformado física y básicamente por tinta y papel, que combinados con las imágenes, los tipos y su contenido, lo convierten en un objeto manejable, óptimo para la difusión de ideas e idóneo para un contenido íntimo y personal. También lo podemos considerar como un espacio artístico, en el que los diversos elementos que lo conforman lo convierten en un objeto, que transmite la sensibilidad y el estilo de su autor, mismo que desempeña las funciones de

[55] Osvaldo López, Chuchurra, "Estética de los Elementos Plásticos", 1970, p. 62.

[56] Gastón Bachelard, "La Poética del Espacio", F.C.E., 1997, p. 39.

escritor y, al mismo tiempo, concibe la obra de arte visual o táctil, que puede incluir otros elementos en función de la forma y contenido.

José Guillén destaca que "en las artes plásticas existe un género, el libro alternativo, obra realizada y concebida por el artista utilizando como soporte expresivo la forma y la estructura del libro, reuniendo sus características y funciones, pero convirtiéndolo en un espacio de gran versatilidad que ofrece muchas formas de interpretarlo." [57]

El título genérico de libros "alternativos", "los otros libros", "los propositivos" o "no libros" encuentra inagotables posibilidades plásticas con o sin texto, que pueden abordar temas políticos, económicos, sociales, psicológicos, religiosos, eróticos y todos aquéllos que la mente pueda recrear de acuerdo a la experiencia existencial del individuo con el universo que lo rodea.

Además, posee a la vez, la cualidad o posibilidad de que no existan reglas o limitantes; ante todo, es un producto artístico que no necesariamente tiene que tener la forma de un libro, y, dejará de ser visual o verbal, según sea el caso, pudiendo ser sólo una pieza u objeto.

**CARACTERÍSTICAS DE LA PUBLICACIÓN DE LOS LIBROS ALTERNATIVOS**

Un libro de artista es aquel que es por sí mismo una obra y no un medio de difusión de ésta; sus características pueden ser algunas de las siguientes, dependiendo del tipo de libro que se elabore:

a) El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro y, no con esto se puede o debe entender que el artista no pueda emplear la colaboración o trabajo artístico de otras personas.

b) El libro de artista puede llevar o no texto (el texto en el caso de que lo lleve, sólo será un eslabón más en la cadena de producción del libro).

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

d) El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.

e) El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo permita.

f) El lector es involucrado y es llevado a participar del libro como una experiencia, que va desde los aspectos táctiles y los visuales, hasta el color, el contenido, etcétera.

g) Se puede decir que el libro de artista o libro alternativo es aquel que cuestiona sus bases o conceptos en el momento de ser editado.

h) En el libro, el artista sugiere una secuencia, en la cual, el lector, no está incluso obligado a leerlo completo; como cada elemento que lo conoce es algo significativo, también los es cada página, permitiendo abrir éstas al azar, se

[57] Manzano Águila Daniel, "Libros Alternativos", 2000, p. 11.

comienza donde uno quiera, aunque tenga imágenes secuénciales, pueden crearse muchas lecturas o apreciaciones, son una experimentación de las posibilidades visuales y táctiles del libro como objeto efímero.

Cada libro es, entonces, un proyecto de comunicación cargado de sentido, en el que se retrata el artista y se sintetiza su original aproximación al mundo.

Los libros alternativos son elaborados dentro del campo de la gráfica impresa, pero también hay algunos que se ubican dentro de los géneros del dibujo, la escultura y los últimos avances en el campo de la computación. O medios digitales. Así, teniendo en cuenta las características de producción, procedemos a describir las características que en particular poseen cada uno de ellos.

**2.4. LIBRO ILUSTRADO**

En este tipo de libros participan escritores, grabadores y/o pintores. Se les considera libros lujosos; el papel sobre el que son impresos, por lo general es de gran calidad y con un delicado y elegante diseño; son de edición limitada, lo que ocasiona costos inaccesibles a ciertos sectores de la sociedad; en este tipo de libro el escritor realiza el texto y el grabador o pintor los ilustra de manera que se establezca un vínculo entre texto e imagen.

El libro de artista al igual que cualquier otro objeto de arte, existe físicamente como una fusión específica de la forma y el contenido, debido a que las formas visuales y físicas son los componentes fundamentales del significado, definiendo como un medio que se distingue del medio tradicional, como son la pintura y la escultura.

Dentro de los rasgos formales que el libro de artista utiliza con frecuencia, están la "tactilidad, pequeña escala, portabilidad, progresión, dirección y memoria, son rasgos formales comunes de los libros de artista o libros artísticos"[58], aunque no son las únicas características que tiene, sin embargo, sirven como ayuda para definir el medio y las maneras con que éste se diferencía de un libro y una pintura. Uno de los artistas más sobresalientes y creador de este tipo de publicaciones, es Ulises Carrión, el cual define que "el libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios está percibido en un momento diferente: Un libro es también una secuencia de momentos."[59]

En el arte viejo del libro, todas sus páginas resultan ser iguales y, en el arte nuevo, las páginas son creadas con aspectos diferentes, generando así su individualidad en relación con el libro, en el que cada página cumplirá una función en particular.

Otro artista creador de publicaciones alternativas es Manuel Marín, quien nos dice que el libro es por sí mismo un espacio visual, donde se integran como parte propia la temporalidad (en un tiempo de lectura) que al irse secuenciando los significantes, los modifica y adecua a la obra plástica.

[58] Bárbara Tannebaum, op. cit., p. 24.
[59] Ulises Carrión, op. cit., p. 1.

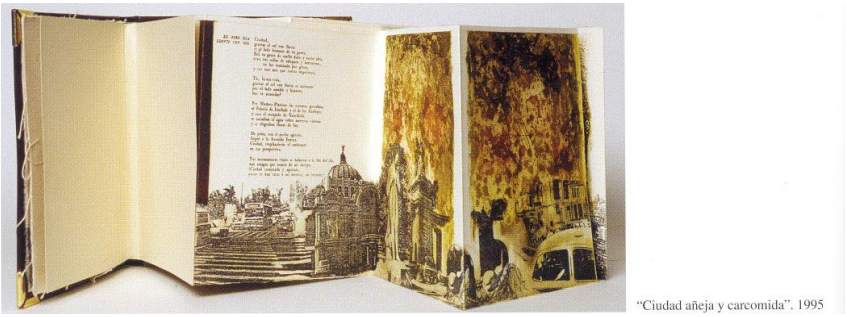



Fig. 20. "Ciudad añeja y carcomida" Daniel Manzano Aguila

**2.4.1 EL LIBRO DE ARTISTA**

En el libro de artista se concentran o se pueden observar todas las disciplinas artísticas.

Graciela Kartofe dice: "El libro es una estructura más que una forma. Esta identidad, esta estructura es la que ha permitido la creación de los libros de artistas, libros generalmente únicos, donde el productor (artista plástico) arma una secuencia de espacios estrictamente programados, una serie de significantes de diversa índole que conforman un universo de significados, sin un código concreto." [60]

Con respecto a la forma y al contenido, se plantean como un todo único, en el cual existe una secuencia espacio-temporal y el artista genera o pretende generar diversas expectativas, como son lo inesperado, sorpresivo, asombroso, por lo que cada página muestra aspectos diferentes con una función específica que cumplir, como elemento individual de una estructura que es el libro.

Cada hoja o página es una secuencia de espacios y momentos aislados que se observan en la unión o desunión de la estructura total que se plantea; por esta razón, la estructura del libro en ocasiones parece ser la tradicional, pero de acuerdo a su contenido y al concepto, no debe ser abordado de la misma forma que un libro tradicional.

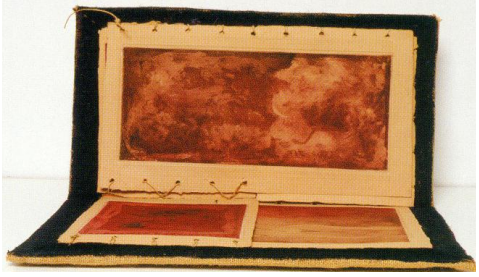
"Cada libro así elaborado, requiere indudablemente de una lectura diferente, el ritmo puede cambiar, apresurarse, precipitarse, así como también puede darse el caso de que no sea necesario leer el libro completamente, ya que una sola página de cualquier parte puede dejar satisfecho al espectador. Tampoco hay reglas establecidas para su lectura." [61]

Es el autor quién determina el manejo de las imágenes, las cuales le permitirán comunicar a los espectadores o a un espectador en específico y, es precisamente esta cualidad la que lo hace diferente del libro tradicional, el cual no puede contener todas esas imágenes, producto de los sentimientos y motivaciones del artista.

[60] Graciela Kartofel, op. cit. p. 60.
[61] Daniel Manzano Aguila, op. cit. p. 14.

En el libro de artista el concepto de estética se manifiesta en cada una de las partes del libro y el principal objetivo es obtener algo preciado, con valor afectivo, tal vez de carácter didáctico o cultural. Los artistas, por medio del libro, se encargan de romper con la relación monótona del libro tradicional, limitándola y parodiándola, con el fin de crear una nueva forma de lectura de imágenes y visualización de textos. En la actualidad podemos encontrar diversos ejemplos de libros de artista con exploraciones visuales únicas e irrepetibles.[62]

Nubia Soledad García Hernández



**2.4.2 LIBRO OBJETO**

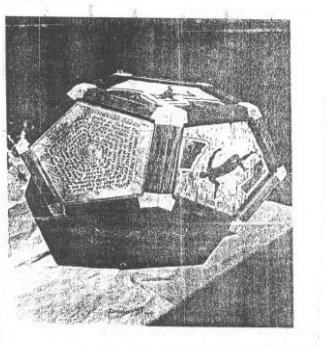
En efecto, como su nombre lo indica, el libro objeto acentúa la dimensión de objeto antes que la de libro, es decir, sobre la realidad sensible del material en general, cualquiera otra que el papel.

El libro objeto es un ejemplar único donde existe un discurso narrativo en el mismo, que pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica, es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro. "El libro objeto artístico hay que situarlo en la dimensión real de la presencia, que acompaña solidaria e indisoluble al contenido."[63]

El libro objeto también es la obra creada por un artista y por esta razón se le confunde con el nombre de libro de artista, pero su diferencia consiste en que el libro objeto ofrece en su totalidad su apariencia exterior que lo define como objeto, y no como libro. En el libro objeto la realidad del material es primordial, pues en éste importa el carácter pictórico, escultórico u objetual del libro sobre el carácter comunicacional del mismo.

El libro objeto puede tener escritura o prescindir de ella, asimismo, puede tener páginas o no tenerlas, una de sus características fundamentales es la táctil, ya que tocar el objeto, sus páginas o su textura, provoca sensaciones y, por lo tanto, adquiere una comunicación con el lector.

[62] Ibid., p. 13.
[63] Joan Llavería I. Arasa. "Libros Alternativos", 2000, p. 6.



**2.4.3 LIBRO HÍBRIDO**

Este tipo de libros son los que reúnen las características del libro ilustrado, del libro de artista y del libro objeto, ya sea total o parcialmente.

**2.4.4 LIBRO TRANSITABLE**

A medida que hemos ido describiendo, estudiando y analizando los tipos de libros y sus características, nos damos cuenta que los nombres con los cuales están clasificados, son por sí ilustrativos; de está manera podemos entender que los libros transitables, como su nombre lo indica, poseen la cualidad de permitir al espectador o lector transitar sobre éstos.

Éstos se caracterizan porque, usualmente, sugieren dinamismo, permiten sentir y transitar en espacios reales y concretos, crean estructuras compuestas por planos, volúmenes o formas lineales que crean huecos, vacíos y, "permiten explorar estéticamente las relaciones del hombre con los espacios reales de su entorno", realizar una lectura no sólo visual, sino corporal o táctil, (percepción corporal); aparecen en la década de los cincuentas.[64]

Este tipo de libros son similares a los libros de artista y a los libros objeto, pues también son elaborados como piezas únicas, en las que el artista utiliza diversos materiales y técnicas para su elaboración, en éstos, además de intervenir la página como espacio también está considerado el espacio real que abarca la obra, ya que será por medio de su recorrido, que el espectador realice la lectura. Estos libros, que al igual a los libros de artista y los libros objeto, pueden crearse con diversos materiales y tienen la posibilidad de trabajarse bajo las tres dimensiones, como pueden ser la escultura y la instalación.

[64] Juan Acha, "Expresión y Apreciación Artística", 1994, p. 62.

Elías Pérez Cepeda

**CAPÍTULO III**
**REALIZACIÓN DEL LIBRO OBJETO BUZÓN GRÁFICO**

**3.1 DESARROLLO DE LA PROPUESTA**

En capítulos anteriores hemos mencionado los temas de la percepción, específicamente del medio arquitectónico, así como del libro alternativo, sus características formales, sus antecedentes e historia.

En este tercer capítulo nos referimos particularmente a la realización de la propuesta, en él que tengo como tema la percepción del medio arquitectónico, en el presente caso, la Avenida Paseo de la Reforma, y que a través de la postal será realizado en un libro objeto.

La intención de realizar este libro objeto, es la de mostrar fragmentos arquitectónicos de la Avenida Paseo de la Reforma, mediante la muestra de las diferentes estructuras que la componen; la avenida forma parte de la ciudad y es quizás la más importante de ésta, tanto por sus aportaciones urbano arquitectónicas, como por lo que representa dentro de los ámbitos económico, social y cultural, así como recordar a la percepción como resultado de la manera en que los sentidos se manifiestan y la forma en que percibimos el espacio del medio arquitectónico de la Avenida Paseo de la Reforma, y, retomar la tarjeta postal con algunas variantes, como son la apariencia y la dimensión.

**3.2 PASEO DE LA REFORMA.**

Es importante mencionar algunos de los detalles históricos que fueron integrando el proceso evolutivo de esta zona de la ciudad de México: fue construido por órdenes de Maximiliano de Habsburgo en mil ochocientos sesenta y cinco, con la intención de acortar la distancia entre el Castillo de Chapultepec, lugar de su residencia, y el Palacio Nacional. El emperador Maximiliano decidió abrir un camino que comunicara directamente la puerta del bosque con la glorieta en que se encontraba la estatua de Carlos IV, obra maestra de la escultura neoclásica, modelada en mil ochocientos tres, por Manuel Tolsá y, colocada al inicio del Paseo de la Reforma, en Bucareli, en mil ochocientos cincuenta y uno.

Esta nueva arteria comenzó a construirse a fines de mil ochocientos sesenta y cuatro, con el nombre de Paseo del Emperador. Al triunfo de la República, se le llamó Calzada de Degollado y poco tiempo después, todavía durante la administración del presidente Juárez, se le denominó Paseo o Calzada de la Reforma.

En mil ochocientos setenta y dos, esta avenida tenía una longitud de 3,460 metros y estaba acondicionada para carruajes y cabalgaduras. Siendo presidente Sebastián Lerdo de Tejada, se amplió y se construyeron nuevas glorietas, se plantaron más árboles y se colocaron bancas de cantera, alternadas con pedestales destinados a soportar estatuas que deberían representar, figuras de la mitología griega. En agosto de mil ochocientos setenta y siete, se inauguró en la segunda glorieta, la estatua de Cristóbal Colón, realizada en París por el escultor francés Carlos Cordier y donada a la ciudad de México por Antonio Escandón. A la figura erguida del descubridor la acompañan los bronces sedentes de los frailes Pedro de Gante, Bartolomé de las Casas, Juan Pérez de Marchena y Diego de Deza. El cinco de mayo de mil ochocientos setenta y ocho, se colocó en la tercera glorieta la primera piedra del monumento a Cuauhtémoc, proyectado e iniciado por el ingeniero Francisco M. Jiménez. A la muerte de éste, en mil ochocientos ochenta y cuatro, continuó la obra el ingeniero y escultor Ramón Agea. La parte escultórica y decorativa se le encargó al escultor Miguel Noreña, con quien colaboraron sus discípulos Gabriel Guerra, Epitafio Calvo, modelador de los cuatro

jaguares emplumados; y Jesús Conteras, que fundió los bronces. El monumento, magnífico ejemplo de la corriente neoindigenista, se inauguró el veintiuno de agosto de mil ochocientos ochenta y siete.

Aunado al gusto francés apareció un nuevo estilo que los investigadores han denominado como "neoindigenista", ya que muestra como elementos formales diversos motivos procedentes tanto de la arquitectura azteca como de la maya y mixteca. Uno de los ejemplos más claros es el monumento a Cauhtémoc, inaugurado en mil ochocientos ochenta y siete, el cual está inspirado en el arte azteca. [65] En mil ochocientos noventa y uno, se inauguró la escultura de los "Los indios verdes", que fue trasladada a Insurgentes sur, obra de arte de Alejandro Cazarín, que representan a los emperadores mexicas Ahuizotl e Izcóatl.

A iniciativa del historiador Francisco Sosa, en mil ochocientos ochenta y siete, los gobiernos de los estados fueron invitados a que donaran las estatuas de dos de sus hombres más representativos para ser colocadas en las aceras norte y sur del tramo comprendido entre la glorieta de Carlos IV y el monumento a la Independencia. Se recibieron treinta y seis estatuas y el propio Francisco Sosa escribió las biografías de los personajes representados.

Estas esculturas se alternaron con jarrones de bronce diseñados por Gabriel Guerra. El Paseo se convirtió en el más concurrido y elegante de la ciudad; a sus lados las más acaudaladas familias levantaron palacetes y el valor de los terrenos ascendió notablemente. El Paseo de la Reforma fue elegido por algunas familias burguesas de provincia para edificar sus viviendas, con el fin de iniciar una nueva vida que esperaban tranquila, segura y laboriosa. Reforma fue el asiento de notables mansiones habitadas por la burguesía porfiriana.[66]

Cabe destacar que la creciente plusvalía de los terrenos sobre Reforma, ejerció gran influencia en la creación y desarrollo de las colonias que se establecieron en sus proximidades. La belleza de la calzada y su relación con el milenario Bosque de Chapultepec, antigua residencia de don Porfirio Díaz, eran atractivos para la burguesía capitalina deseosa de construir casas de campo, quintas y palacetes desde los cuales se dominaba entonces un amplio panorama.

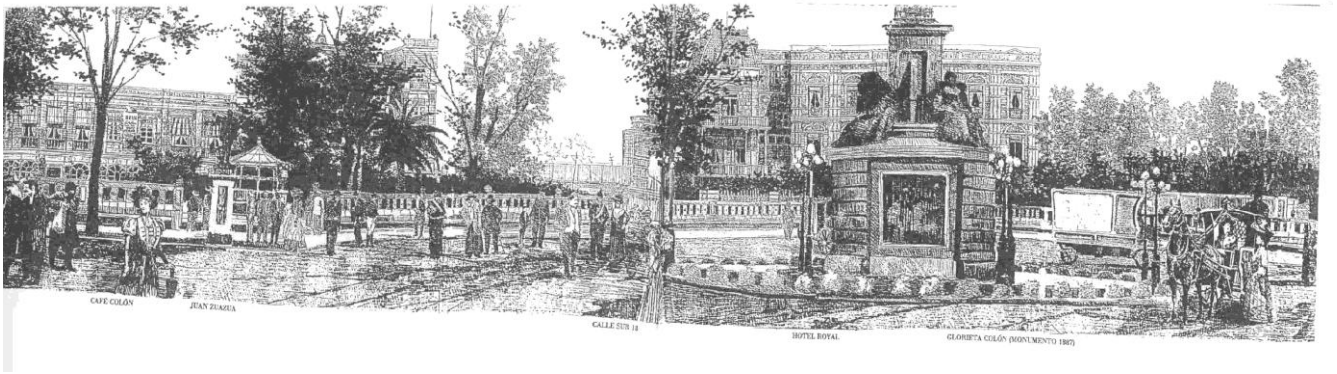



Fig. 21. Paseo de la Reforma, fue el asiento de notables mansiones habitadas por la burguesía Porfiriana.

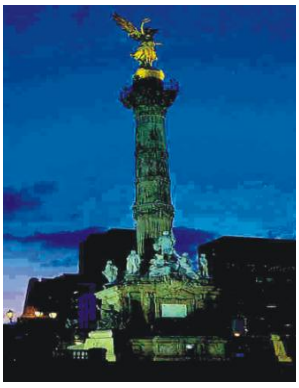
[65] Yolanda Bravo Saldaña, "Ciudad de México. Historia, Arte Monumentos", 2000, p.81.
[66] Ulloa del Río Ignacio, "El Paseo de la Reforma, Crónica de una Época 1864-1949", 1997, p. 138.

El presidente General Porfirio Díaz, realizó el añejo deseo de inaugurar en mil novecientos diez, el más espectacular monumento del país hasta entonces erigido a los héroes de la insurgencia, que lograron con su esfuerzo la Independencia de México.

El dos de enero de mil novecientos dos, se colocó en una glorieta del Paseo la primera piedra del que sería el más suntuoso monumento de la capital, dedicado a los héroes de la Independencia. El proyecto y la construcción se encargaron al arquitecto Antonio Rivas Mercado y la estatuaria al escultor francés Enrique Alciati. En junio de mil novecientos siete, se interrumpió la obra debido al asentamiento de la columna. La Secretaría de Gobernación nombró al arquitecto Manuel Gorozpe y a los ingenieros Guillermo Beltrán Puga y Lorenzo Garita para que se encargaran de la cimentación y la estructura, y el arquitecto Rivas Mercado quedó a cargo solamente de la parte artística. Alciati trajo los mármoles de Italia, dirigió la fundición en Florencia y logró su mejor expresión en el ángel o victoria alada que corona al monumento. La Columna de la Independencia es la última gran obra concebida en el espíritu de la Academia.

El dieciséis de septiembre de mil novecientos diez, durante las fiestas del Centenario de la Independencia de México, dio inicio la ceremonia de inauguración de la columna proyectada por el arquitecto Rivas Mercado. El autor de la obra, tomó la palabra para explicar los símbolos y las esculturas que adornaban el monumento. En el pedestal y delante de la inscripción "La Nación a los Héroes de la Independencia", se colocó un gigantesco león de bronce conducido por un niño, simbolizando al pueblo: fuerte en la guerra y dócil en los tiempos de paz. En la parte posterior del mismo pedestal, otra inscripción relatando la historia del monumento y, en sus cuatro ángulos, las figuras en bronce de la Ley, la Justicia, la Guerra y la Paz. El pedestal se coronó en primer término, con el grupo escultórico de la Independencia, compuesto por Hidalgo y, en sus ángulos, las estatuas de Morelos, Guerrero, Mina y Bravo.

Una forma alada con una trompeta en la mano, fue plasmada en relieve para ornamentar la parte anterior y posterior del fuste. Se enriquece la decoración del fuste con estriados, guirnaldas, palmas y anillos con los nombres de los colaboradores de los héroes. En el capitel de la columna se colocaron en sus cuatro caras, las águilas del escudo nacional y, en el remate del monumento a casi cuarenta y cinco metros de altura, un bronce dorado representando a la victoria alada, símbolo de la Independencia, que lleva en las manos la cadena rota y el laurel de la gloria.



Consolidada la revolución se inicia para el Paseo de la Reforma una nueva etapa, caracterizada principalmente por su prolongación en pleno Bosque de Chapultepec, de tal forma que uno de los más interesantes proyectos urbanísticos se dio en mil novecientos veintidós, cuando el arquitecto José Luis Cuevas, tomó a su cargo el

fraccionamiento de las Lomas de Chapultepec Heights, como se le conoció en un principio. Esta colonia fue levantada cerca del famoso bosque, en una zona de topografía accidentada. En la actualidad esta área residencial es una de las más elegantes de la capital.

Con el paso del tiempo, el proceso de urbanización de la capital llegó hasta esta calzada, los terrenos aledaños a la columna se lotificaron, trazándose las calles de la Colonia Reforma o la Teja, hoy Cauhtémoc y Juárez.[67]

Después de la prolongación del Paseo de la Reforma, hacia el noreste, desde la glorieta de Carlos IV hasta el entronque con las calzadas de Guadalupe y de los Misterios, con una longitud de tres kilómetros, que se término en mil novecientos sesenta y cuatro, y consta de cinco glorietas: la de Bucareli, que fue reformada; la de Violeta, donde se colocó el monumento a Simón Bolívar (veintidós de junio de mil novecientos setenta y seis), donado a México por el pueblo y gobierno de Venezuela; la de Santa María la Redonda, que aloja la estatua de José de San Martín (doce de febrero de mil novecientos setenta y tres); la de Nonoalco, destinada al monumento de Cuitláhuac al extremo norte. Al lado oeste del Paseo, en el cruce con la avenida Hidalgo, se formó la Plaza de la Reforma, proyectada por el arquitecto Julio de la Peña, con una figura de bronce de Francisco Zarco. En ese sitio, el veinticuatro de agosto de mil novecientos setenta y seis, el presidente Echeverría develó otras ocho estatuas de próceres de la Reforma: Jesús Terán, José María Luis Mora, Juan Álvarez, Ángel Albino Corzo, Guillermo Prieto, Gabino Barreda, Mariano Escobedo y Ustaquio Buelna, mencionados de sur a norte.

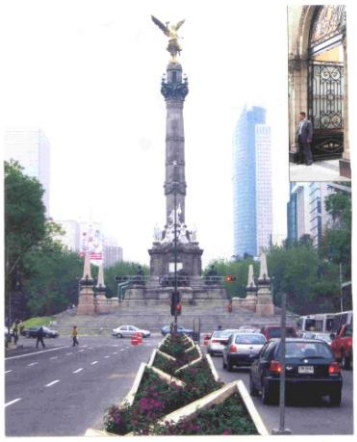
La tercera etapa del Paseo de la Reforma, en dirección norte, se inició en mil novecientos sesenta y cuatro, este tramo parte del Caballito y llega hasta la glorieta de Peralvillo, para enlazarse con la calzada de la Villa.

En la ciudad de México existen varios monumentos que se integran en franca armonía plástica con los modernos edificios circundantes. [68] Así, la Diana Cazadora de Manuel Olaguíbel fue uno de los principales atractivos, hasta que por las obras de circuito interior tuvo provisionalmente que retirarse, por el mismo motivo que se retiro el monumento a Bolívar y fue remitido al puerto de Veracruz en mil novecientos setenta y cinco, en el cruce con el periférico, se erigió otro hermoso conjunto escultórico, la Fuente de Petróleos, obra de Juan Olaguíbel, con motivo de conmemorar la expropiación petrolera decretada por el presidente Lázaro Cárdenas en mil novecientos treinta y ocho.

El Paseo de la Reforma posee un amplia diversidad arquitectónica, contando también con la presencia de los principales museos de la ciudad de México, tales como el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo de Arte Moderno, el cual depende del INBA, y presenta obras de artistas plásticos nacionales y extranjeros con una carrera destacada y sólida, y, el Museo Nacional de Historia, ubicado en el legendario Castillo de Chapultepec, por mencionar algunos.

[67] Ibid., p. 106.

[68] Yolanda Bravo Saldaña, op. cit., p. 90.



El Paseo de la Reforma forma parte esencial del patrimonio histórico y cívico de la Nación y deben ser preservados con dignidad.[69].

En todo momento se ha tenido en cuenta las posibilidades comunicativas de la arquitectura, el artista nos pone en comunicación con una realidad que se manifiesta y ejerce por esta influencia. El autor habla a través de ella, introduce sus sentimientos e ideas, es su trabajo el modo en que el artista crea su propia conciencia o crea un mundo personal. La posibilidad comunicativa no es la misma para todas las artes. Perecería menor en la arquitectura, sin embargo, en el templo, en el castillo, en el palacio y en la casa, no se refleja solo el artista y la finalidad práctica: se traducen los caracteres que distinguen una civilización y una época. Todos los elementos de la obra poseen un valor significativo: desde las propiedades físicas de los materiales hasta la composición de la estructura.

En toda experiencia de conciencia y desde cualquier tipo de ejercicio intelectual, el tiempo y el espacio están ahí. Tiempo y espacio nos permiten nombrar, ordenar, clasificar, discriminar y jerarquizar la realidad que nos rodea, realidad con la que nos comunicamos. "La espacialidad y temporalidad en que el yo cree que vive es una ilusión. Ya que el yo necesita, para existir, ordenar un mundo bajo las coordenadas de la temporalidad y espacialidad operantes en la realidad cultural a la que pertenece pero, por ello mismo, el yo es también agente y garante de que esa temporalidad y espacialidad existen".[70]

Las vivencias primeras del cuerpo, dada la prematuración biológica, en que nace el ser humano, dan lugar a la constitución síquica como un esfuerzo de dar cuenta de todo lo que impresiona al cuerpo, el cuerpo opera como una superficie de inscripciones, tanto de fuera como hacia dentro. Hablar de adentro y afuera es evidente estar dando cuenta de espacialidades; sin embargo, en el inicio de la constitución síquica no existe tal diferencia.

"Para Freud, la especialidad es la proyección del carácter extenso de la sique; es decir, le damos perfil y sustancia corporal al espacio. A partir de ese comento, la percepción y construcción del espacio, estará pautada y filtrada por el itinerario que va teniendo la re-escritura del cuerpo, re-escritura que tiene los inevitables acontecimientos dolorosos de la existencia, su tiempo más fecundo".[71]

---

[69] Silvio Zavala, "En Defensa del Paseo de la Reforma", 1997, p. 45.
[70] Valencia García Guadalupe, "Tiempo y Espacio: Miradas múltiples", 2005, p. 171.
[71] Ibid., p. 175

**3.3. DESCRIPCIÓN DEL LIBRO OBJETO**.

Hablar de arquitectura de la ciudad puede ser un recorrido por la memoria urbana de sus habitantes; de este modo, el "Libro-Buzón Gráfico" muestra un breve recorrido por los diversos estilos arquitectónicos, con los que está conformada la avenida Paseo de la Reforma.

Si bien, la postal es la semblanza de la imagen y el recuerdo de un determinado lugar, ésta hace siempre referencia a una ciudad o a un lugar. En la tarjeta postal están presentes ciertas características de ubicación y temporalidad de sucesos que forman parte de la gran memoria colectiva, proporcionando además, testimonio de las situaciones o eventos de nuestro devenir histórico y su acontecer en cada época, como la moda, la arquitectura, la historia y sus trascendencias artística y social.

Este libro se conforma a partir de la elaboración de trece xilografías, las cuales representan espacios arquitectónicos y toman la apariencia de tarjetas postales. Estas postales están dispuestas según su naturaleza, en un contenedor u objeto "buzón", el cual está realizado en metal.

Las dimensiones del objeto "buzón", son de 97x 57x15cm. Está elaborado en lámina de metal color ocre; presenta rótulos, una imagen del Ángel de la Independencia, y otras señalizaciones, para su completo discurso. También como una forma de personalizar el libro se encuentra el exlibris del mismo.

La postal xilográfica tiene dimensiones de 56 x 76cm., y está impresa por ambos lados, en el anverso se encuentra el impreso de las imágenes recreadas y en el reverso la información referida de la imagen como aparece en las postales comerciales o en las que se hacen en serie, las cuales se realizan con la técnica de la serigrafía.

A continuación se presentan las fichas técnicas tanto del libro objeto como de las xilografías o "postales".

Paseo de la Reforma
PERCEPCIÓN Y ARQUITECTURA
Imagen Gráfica
Libro objeto

Edificio proyectado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez 1964. Este impactante lugar resguarda la más grandiosa colección de arte prehispánico de México. Por sus características y calidad plástica es al paso del tiempo uno de los edificios más distinguidos de la moderna construcción mexicana.
Recinto Museográfico, CONACULTA, INAH. Ciudad de México.

Belinda Méndez Tejeda.
Libro Objeto.
"Paseo de la Reforma, Arquitectura y Percepción un libro objeto, imagen gráfica".
Postal xilográfica.
97 x 57 x 15cm.
Edición única.
2006.
Lámina de metal, papel arches 850 gramos, gramaje grueso, pintura acrílica.
Belinda Méndez Tejeda.

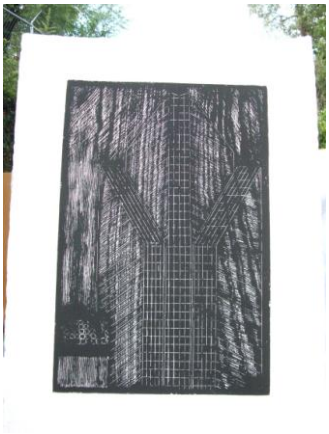
"Edificios de la Lotería Nacional.

Postal xilográfica.
56 x 76 cm.
Edición única.
2006.
Grabado sobre papel algodón arches 850 gramos.

“Torre del Caballito”.

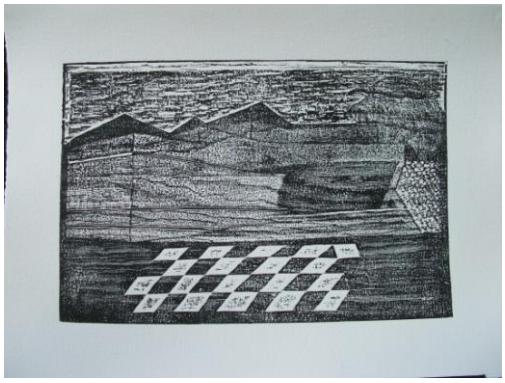
“Hotel Mariscal”.

“Bolsa de Valores”.

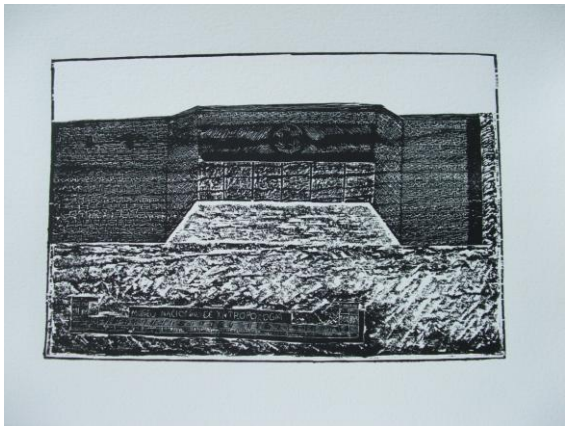


"La Diana Cazadora".

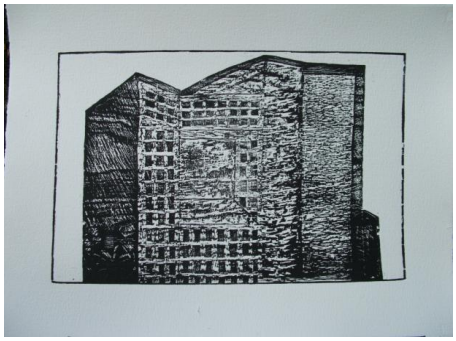
"Museo Rufino Tamayo".



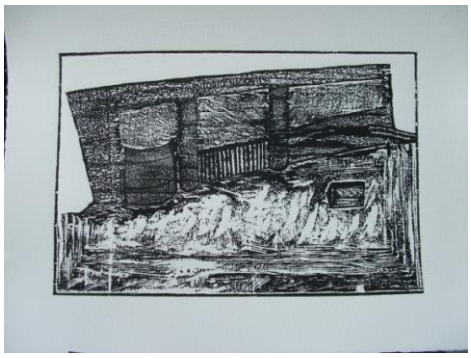
"Museo Nacional de Antropología e Historia".



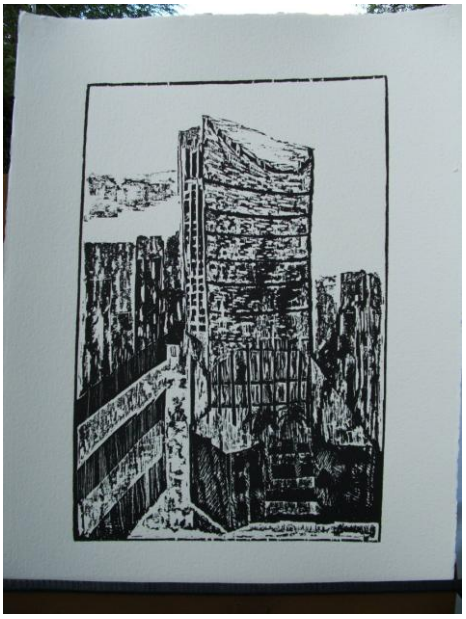
"Hotel Marriot".



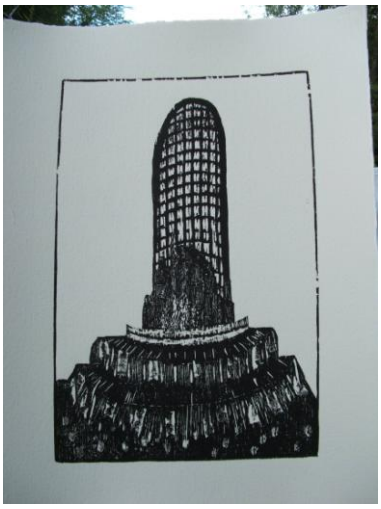
"Auditorio Nacional".



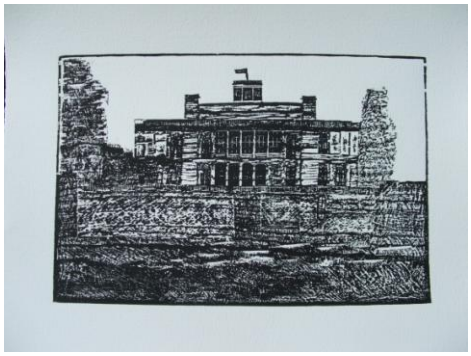
"Torre Mayor".



"Fuente de Petróleos".



"Museo Nacional de Historia".



La parte posterior de las postales fue realizada en otra de las disciplinas de la estampa, como es la serigrafía, con el fin de que la impresión fuese óptima en cuanto a su impresión y legibilidad.

De tal forma que se pensó en la transferencia, pero como el papel tiene poros o relieves de textura muy grandes, no era seguro que la impresión fuera totalmente legible y satisfactoria, ya que la tinta no penetra completamente hacia abajo del papel. lo que determinó que se necesitaba ejercer más presión sobre éste para que la tinta penetrara en los orificios que se forman con la textura, por todo esto y después de algunas pruebas, se decidió que la opción más adecuada era la serigrafía; además, con esta técnica se conservó la idea de mantener una relación más directa en lo que es la gráfica.

Esta selección de espacios arquitectónicos se hizo de manera en que estuvieran presentes los ámbitos económico, como es la Casa de Bolsa, social en el que pueden mencionarse ambos edificios de la Lotería Nacional, la Torre del Caballito, el Edificio Mariscal, la Torre Mayor, el Hotel Marriot y, en el cultural podemos mencionar en su mayoría

a los museos como el Nacional de Historia o Castillo de Chapultepec, el museo de Antropología, el Rufino Tamayo, el de Arte Contemporáneo, así como el Auditorio Nacional, centro de espectáculos. Por último, mencionaremos que también fueron incluidos algunos monumentos como la Diana Cazadora y la Fuente de Petróleos, con dos intenciones; la primera por lo que respecta a lectura y tradición no podía estar ausente y, la segunda, como parte de la delimitación de los espacios, ya que no me refiero a todos los espacios, sino sólo a algunos, por las razones antes mencionadas y, también, por tratarse de un recorrido, es necesario un principio y un final.

Utilizo la referencia de las tarjetas postales, porque consideró que la arquitectura es un tema o un elemento recurrente en éstas, es decir, la imagen y el recuerdo de un determinado lugar o ciudad, cuyo objetivo es poder evidenciar momentos o sucesos que surgen durante un viaje, recrear paisajes, ciudades o personajes. La tarjeta postal hace posible ese deseo de atrapar en una imagen y en un brevísimo texto, un sentimiento, una impresión o simplemente una visualización que deseamos transmitir o comunicar.

El buzón lo utilizo como contenedor de los grabados o postales y de acuerdo a su forma lo presento con la intención de que sea un exhibidor, sin perder de vista el carácter o la condición que tienen las postales de estar en exhibición y, por otro lado propongo otra forma de lectura de las mismas.

La elección de la técnica se debió a que de acuerdo a que los espacios arquitectónicos son reales, era necesario que éstos se representaran de otra manera, ya que algunas técnicas no aportaban o proponían característica nueva alguna, como la pintura, la fotografía o medios digitales, por tanto, el resultado hubiese sido obvio o inexistente.

**3.4 BREVE RESEÑA DEL ORIGEN DE LA TARJETA POSTAL.**

Es necesario conocer en qué momento y en qué condiciones surgió la tarjeta postal y su trascendencia, no sólo histórica, sino también artística y social.

La tarjeta postal entendiéndose como algo relativo al correo, es como una cartulina generalmente ilustrada, con una cara que se emplea como carta sin sobre; un impreso que nos lleva a compartir pequeñas reseñas de momentos, situaciones, paisajes, ciudades y personajes "estos pequeños, baratos y efímeros rectángulos de papel que llegaron a constituir una parte esencial del ritual vacacional, entrañan dimensiones históricas y sociales insospechadas. El estudio cuidadoso de sus temas revela las intenciones explícitas o inconscientes de sus productores, vendedores y coleccionistas. Su aparente inocencia disfraza el papel que desempeñaron como insidiosas promulgadoras de la propaganda oficial y de estereotipos culturales."[72]

El surgimiento de la tarjeta postal nos remite hasta el uno de octubre de mil ochocientos ochenta y nueve, cuando se emitió en Austria la primera postal del mundo, la cual consistía en unas pequeña tarjeta rectangular con la tarifa y el espacio para la dirección en el anverso, quedando el reverso para el mensaje escrito, que lo mismo servía para mantenerse en contacto con las amistades, como una invitación a reuniones, recordatorio y confirmación de las mismas, acuse de recibo de bienes o documentos y para publicitar productos y servicios.

[72] Gloria Fraser Giffords, "La Postal Mexicana, Ecos Diversos", 1999, p. 10.

Consecuentemente, de manera oficial, aparece en Canadá la tarjeta postal, en mil ochocientos setenta y uno, y en Estados Unidos, en mil ochocientos setenta y tres: "en 1875, nació la Unión Postal General con el fin de regular los intercambios internacionales de correo. Tres años después, México se afilió a dicha organización ya entonces llamada Unión Postal Universal."[73]

En México, las primeras postales aparecieron en mil ochocientos ochenta y dos, con igual apariencia que las anteriormente surgidas en Europa y Norteamérica: "una tarjeta sepia de aproximadamente ciento cuarenta por noventa milímetros, en los bordes del lado reservado para la dirección y la tarifa impresas en finas letras y en ornamentos azules las palabras "Republica Mexicana" y "Unión Postal Universal."[74]

Hacia mil novecientos, las postales eran reproducciones litografiadas o grabadas de fotografías, en tonos gris, sepia o verde; algunas eran reproducciones de la obra de fotógrafos de renombre como Hugo Brehme, Charles B. Waite y Guillermo Kahlo.

[73] Ibidem.
[74] Ibidem.

Hacia mil novecientos cinco, el fotógrafo alemán Hugo Brehme, llegó a México y, a lo largo del tiempo se convirtió en la influencia más importante para varias generaciones de fotógrafos en nuestro país. "Con sus hermosas composiciones en blanco y negro o en tonos sepia, Hugo Brehme encauzó el gusto del público lejos de las postales comerciales coloreadas a mano. Hasta mediados de siglo, él y toda una legión de fotógrafos produjeron un extraordinario registro de la vida rural y urbana del país, pues documentaron un mundo que se desvanecía frente a sus lentes."[75] En mil novecientos veinte, Hugo Brehme estableció su estudio "Fotografía Artística" en el número veintisiete de la avenida Cinco de Mayo, donde Manuel Álvarez Bravo trabajó y aprendió los principios de la fotografía.

Inglaterra propone que en la tarjeta postal, un lado se divida entre la dirección y el mensaje, mientras que el otro se deje para la imagen y, es en mil novecientos seis, que esta norma se establece mundialmente y se utiliza hasta hoy en día. El momento de mayor auge de las tarjetas postales, fue en la Primera Guerra Mundial y, es entonces cuando la producción de éstas, hechas en las imprentas, se incrementó considerablemente, así como la diversidad de diseños y la calidad estética.

Para satisfacer el interés de cualquier coleccionista, salieron al mercado postales que apelaban a todos los gustos, de lo sagrado a lo profano. Las había de edificios significativos, eventos históricos (especialmente de la revolución mexicana), figuras públicas (políticos, clérigos, estrellas de la pantalla), proezas ingenieriles (caballetes

[75] Susan Tomey Frost, "La Postal Mexicana, Ecos Diversos" 1999, p.18.

ferroviarios, presas, carreteras y fábricas), mexicanos "típicos" en sus moradas, trabajadores y artesanos con sus productos, escenas de ocio o recreación, imágenes religiosas, vistas fronterizas, publicidad de tiendas y bares, caricaturas, poesía, tarjetas de felicitaciones y hasta imágenes pornográficas."[76]

Ahora bien, cabe mencionar que la arquitectura pudo captar la atención del público, mostrando desde los inicios de las mismas los monumentos prehispánicos, edificios civiles y religiosos. Al paso de las décadas, la postal tuvo como función mostrar el avance social del país, retratando obras públicas, como las presas, carreteras y edificaciones modernas.

"En la década de 1920, la fotografía se convirtió en un medio práctico para la realización de postales."[77] "Los retratos en forma de postales se regalaban como recuerdo a familiares y amigos. Tomados con cámaras especiales, eran impresos directamente en papel fotográfico, con frecuencia como ejemplares únicos. Generalmente las postales en esta modalidad no eran enviadas más bien se acompañaban de un mensaje y si acaso, se metían en un sobre para ser entregadas personalmente."[78]

Así, la tarjeta postal es una imagen, una semblanza de cualquier lugar, de "la realidad en la que vivimos y la cual traspasa no sólo de una persona a otra sino también con sus diversas características como lo son la nacionalidad, la sensibilidad que cada uno tiene para recibir las cosas, así como el nivel cultural que cada uno posee."[79]

Prácticamente todos, hemos enviado y recibido tarjetas postales, en ellas amigos y familiares son espectadores de nuestro paso por tierras lejanas y en ellas conocen las particularidades de un lugar y advierten sus diferencias respecto a nuestra propia cultura.

[76] Gloria Fraser Giffords, op. cit., p. 10.
[77] Ibid., p. 12.
[78] Ibid., p. 13.
[79] Guillermo, Bonfil Batalla, "Pensar Nuestra Cultura", 1991, p. 10.

**3.5 JUSTIFICACIÓN DEL LIBRO OBJETO "BUZON GRAFICO".**

La intención de realizar este libro objeto, es la de mostrar fragmentos arquitectónicos de la Avenida Paseo de la Reforma, la misma forma parte de la ciudad y es quizás la más importante, tanto por sus aportaciones urbano arquitectónicas, como por lo que representa dentro de los ámbitos económico, social y cultural.
Yo considero que la Avenida Paseo de la Reforma su valor histórico le concede una particular importancia en comparación con otras avenidas de la Ciudad de México como lo son la Avenida de Los Insurgentes, el Anillo Periférico, entre otras, las cuales destacaron su importancia en su momento de creación o construcción, pero son parte del progreso de la vida moderna de esta ciudad. Y así lo han venido haciendo, pero en comparación con el Paseo de la Reforma, a mi me parece que la creación de éste, es parte de un momento histórico y así ha venido formando y acumulando su propia historia simultáneamente a la de la Ciudad de México; mientras que las otras solo forman parte de una etapa del país, como es el principio de la modernidad para esta Ciudad.

Este libro, por su estructura y características, se clasifica como un objeto. En el libro objeto, el discurso narrativo se encuentra contenido dentro del propio objeto que es el libro. El objeto, presenta ciertos elementos visuales y, también sugiere el aspecto lúdico del libro, como es la inducción a manipular las tarjetas postales y, como consecuencia observarlas.

Como uno de los materiales empleados tenemos al metal, del cual está elaborado el buzón contenedor o estructura, la cual forma parte este libro. El propósito de presentar este buzón gráfico, es que la gente observe las recreaciones de los espacios arquitectónicos seleccionados que forman parte de su cotidianeidad, así como inducir al espectador a llegar al registro que guarda en su memoria y a las recreaciones de los espacios arquitectónicos, con todos los elementos emotivos que de ellos puedan desprenderse.

En este caso, utilizo el metal, porque considero que de los materiales comúnmente utilizados, en el mobiliario dispuesto, éste hace referencia a cualquiera de ellos como un elemento significativo.

En un momento se pensó que el contenedor u objeto debía ser tan solo un exhibidor, pero como parte del proceso determiné que el mismo debe tener una estrecha relación con el tema y el objeto, para completar el discurso del libro de tal forma que, concluí que si la tarjeta postal es algo relativo al correo, éste, al tener una relación más directa, con un buzón, y, el material para realizarlo debía ser el metal, que es el usado comúnmente en éstos; claro sin perder de vista que existen buzones de otro tipo de materiales como los usados actualmente de acrílico.

Definí el color que muestra este buzón, tratando de relacionar el color de los elementos o materiales de los que están constituidos los espacios arquitectónicos del Paseo de la Reforma, como son el vidrio (verde, transparente), el metal (gris, café, blanco), la cantera (gris, rosa), el concreto(gris), etcétera, y, sin perder de vista las características que poseen los buzones en la actualidad.

Entonces, elegí entre el color gris, el verde, el rojo y el café, pero, opté por el ocre, ya que consideró que no presenta relación con objetos urbanos como son depósitos de basura o, un semáforo. Descarté el color rojo, porque me pareció un poco estridente, aun cuando actualmente los buzones urbanos, lo ostentan.

De modo que me pareció que el ocre, es un tono que puede interactuar bien con los elementos urbanos o como uno de ellos. Pero también es necesario tomar en cuenta que "colores y sentimientos no se combinan de manera

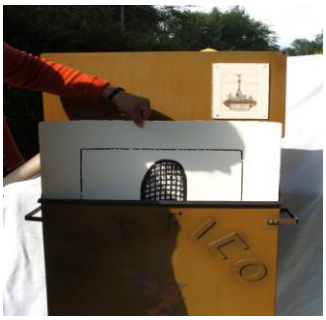
accidental, que sus asociaciones no son cuestión de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento".[80]

El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en los cuales percibimos el color. El contexto proporciona el criterio para determinar un color resulta agradable y correcto o falso y carente de gusto. Un color puede aparecer en todos los contextos posibles y despertar sentimientos positivos y negativos. Así el color ocre lo encontramos o podemos asociar con el color amarillo y son el ocre, el ocre amarillo y el ocre oro. El amarillo está presente en experiencias y símbolos relacionados con el sol, la luz y el oro.

Entre las experiencias y los símbolos en que el amarillo está presente se centra también el hecho de que ningún otro color es tan poco estable como el amarillo. El amarillo depende, más que ningún otro color, de las combinaciones. El amarillo es el color del optimismo, pero también el del enojo, la mentira y la envidia. Es el color de la iluminación del entendimiento, pero el de los despreciables y los traidores. Así de contradictorio es el amarillo. Lo luminoso y lo ligero son cualidades del mismo carácter. El amarillo es el más claro y ligero de los colores vivos. Tiene un efecto ligero porque parece venir de arriba. El amarillo puro es siempre color de algo nuevo, y el amarillo sucio se le llama también "amarillo viejo". El papel amarillea con el tiempo, así como los dientes y la piel.

[80] Eva Heller, "Psicología del Color", 2004, p. 17

EX LIBRIS



"PASEO DE LA REFORMA.
ARQUITECTURA Y
PERCEPCIÓN."

"PASEO DE LA REFORMA.
ARQUITECTURA Y
PERCEPCIÓN."

**3.6 HIPÓTESIS DE LA IMAGEN. (INTENCIÓN PERSONAL)**.

A partir de las recreaciones realizadas en las xilografías o postales, pretendo que es posible el espectador percibir de una forma alternativa la arquitectura que previamente conocemos y forma ya parte de nuestro imaginario cotidiano.

A través de las postales cuyas proporciones se ampliaron debido a factores específicos relacionados con la percepción humana se habrá de propiciar un recorrido visual por la Avenida Paseo de la Reforma.

El tema de la arquitectura me agrada en lo personal y, considero que la del siglo XIX, tiene la peculiaridad de ser monumental, generando el espacio. No sólo nos proporciona la oportunidad de sentirlo y de transitar en él, sino que también podemos estar en contacto con otras cualidades o elementos plásticos, como son la luz, el ritmo, la dirección y la perspectiva; la forma y la capacidad que tiene el espacio para cautivar la emoción del espectador.

De la misma forma, las postales propician que el espectador realice un breve recorrido visual por la Avenida Paseo de la Reforma.

Aunado a esto se experimenta la manipulación de las tarjetas postales con dimensiones y apariencias diferentes a las normales o comúnmente disponibles.

**3.7 ASPECTOS FORMALES DE LAS IMÁGENES.**

Las doce imágenes que conforman el buzón, tienen un formato rectangular de 60 x 40 centímetros, ya sea vertical u horizontal, utilizando la posición original del espacio arquitectónico.

Las composiciones fueron resueltas con base en encuadres que contuvieran los elementos esenciales o característicos de cada espacio arquitectónico. De tal forma, que la composición de cada imagen, está elaborada a partir de ritmos y direcciones tonales, así como la sobreposición de planos, que mediante la escala de valores tonales que van del negro y gama de grises hasta llegar al blanco absoluto, permitiendo con esto generar movimiento, espacio y la dirección de la luz, así como algunas texturas.

El color que se utilizó para la impresión fue el negro mezclado con un poco de castaño, para lograr que el primero sea más brillante y luminoso; así mismo, éste sirvió para que pudieran sobresalir aspectos relevantes de cada postal.

También se realizaron dos imágenes más del Ángel de la Independencia, una es el ex libris y, el otro es la imagen que aparece en el contenedor o buzón; ambas composiciones se realizaron con la intención de que el ángel luciera como algo emblemático y jerárquico: en la del ex libris, la composición se presentó tratando de referir inmediatamente al lector hacia el tema del libro, captando la columna completa en todo su esplendor y, en el ángel del buzón, se trató de que éste fuera el que sobresaliera, lográndolo con la sobreposición de tonos claros y obscuros, como parte referencial del buzón.

**3.8 BITÁCORA DE LA REALIZACION DEL BUZON GRAFICO**

Materiales de los grabados (tarjeta postal).

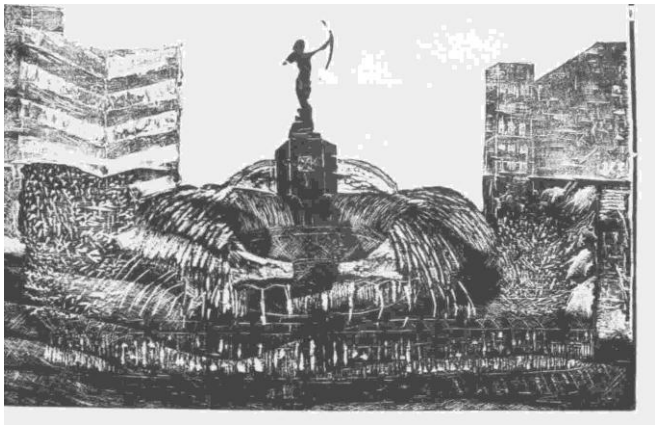
- Trece tablas de madera de pino de 60 x 40 cm.
- Gubias, navaja, punta de metal.
- Tintas para impresión en colores negro y castaño.
- Papel 100% algodón garro super alfa 250grs., para su impresión.
- Papel 100% algodón acuarela arches 850grs., gramaje fino.
- Contenedor -exhibidor-, para su presentación final, metal calibre 22, micas para la elaboración de plantillas del buzón.
- Pintura acrílica en colores negro, violeta y cobre.
- "Ex libris": un acrílico de 12 X 9cm.

Se elaboraron doce xilografías, primero con la finalidad de que fueran reproducciones, pero después de terminar la primera el resultado no satisfizo lo planeado o pretendido en un principio, por lo que a partir de esta imagen

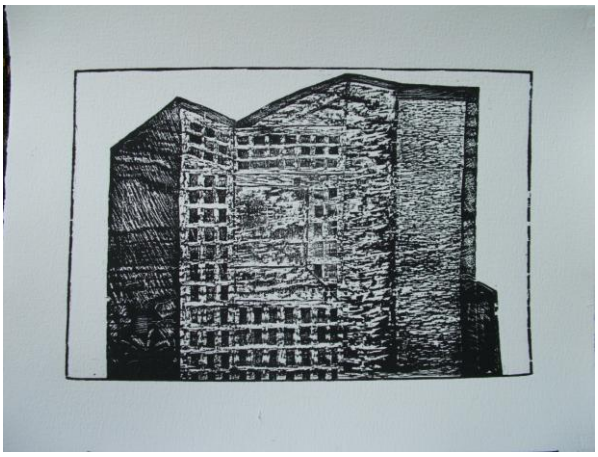
se optó por realizar encuadres en los que estuviesen presentes las características esenciales de cada espacio arquitectónico, por lo que, de reproducciones se convirtieron en recreaciones.

Como una nueva propuesta en la manera de presentarse las postales, se eligió la técnica de la xilografía para elaborarlas. Algunas imágenes fueron más fáciles de llevar a cabo, ya que en algunas los elementos reales se pudieron recrear de una forma más natural, pero, de la misma forma, algunos elementos de la realidad no favorecían a las composiciones, ya que el resultado no era visual, ni técnicamente adecuado para este tipo de trabajo (xilografía).

El siguiente paso será lo que se refiere a la impresión de estos grabados; la cual se realizó primero en papel de algodón 100% guarro super alfa 250 grs., que media 56 X 76 cm., en el que el resultado fue satisfactorio en cuanto a su calidad de impresión, pero no en lo referente a las necesidades requeridas para ser una postal, es decir, rigidez o estabilidad.

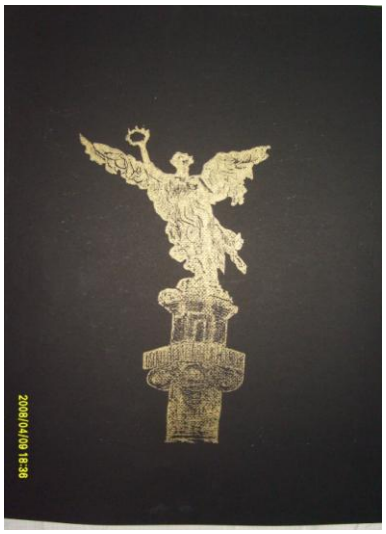


Fue necesario que los grabados o las impresiones tomarán la apariencia de una verdadera postal, por lo que se procedió a imprimir los grabados en un papel de gramaje mayor, por dos razones; la primera, que se pareciera más a una postal real, en la cual es importante la firmeza y rigidez para ser manipulada, por lo que se imprimieron los grabados en un papel que proporcionara las características fundamentales de una postal, como el papel arches 100% algodón acuarela arches 850grs., gramaje fino; el cual no sólo posee la característica de la rigidez, sino también presenta texturas; la impresión de la xilografía se llevo a cabo posteriormente a la impresión del reverso con serigrafía, con la información que contiene la tarjeta postal en su forma original, ya que no hay que olvidar que se está trabajando con otro formato, pero con otras medidas, es decir, contiene todos los componentes de una postal pequeña o de tamaño habitual.



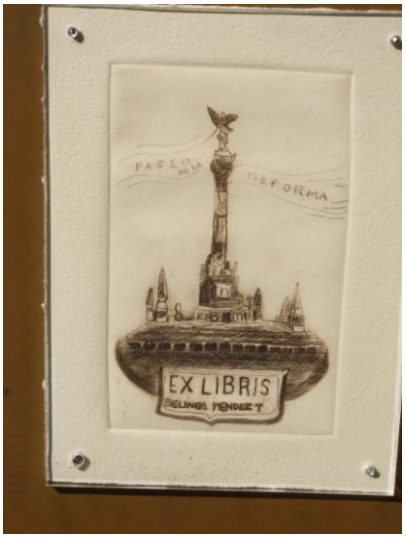
Las serigrafías fueron trabajadas por otra artista, Ana María Castelar, con un resultado satisfactorio en la legibilidad de los elementos y textos, así como en la calidad de la impresión. Se imprimió primero la serigrafía por el reverso en tinta color negro, así como con algunas degradaciones del gris, después se concluyó con la impresión de los grabados por la parte anversa, la cual se realizó con tintas de colores negro y castaño para que el primero fuera más cálido.

Se realizó otro grabado, con la intención que fuera algo que completara o definiera más el concepto del libro, como es el Ángel de la Independencia; con dimensiones de 35 X 40cm., el cual fue hecho de una forma sutil, en la técnica de punta de metal y, la impresión, se efectuó en papel de algodón Canson de colores y el color de la tinta fue el dorado, mismo que se elaboró con transparente y polvo de oro.



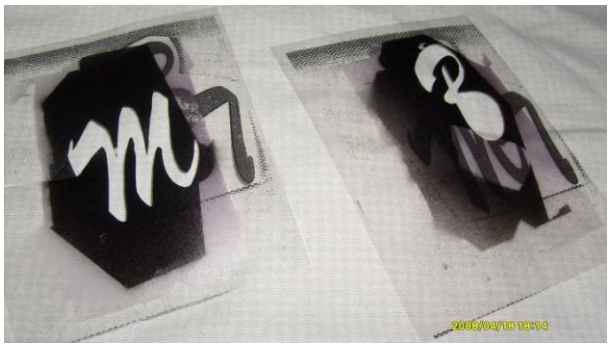

Las impresiones fueron realizadas con el fin de utilizar esta imagen para complementar la apariencia del contenedor, pero esto no fue así, porque cuando se trató de colocarlo en el buzón, no funcionó por su dimensión ni por la presentación que tenía en el papel Canson.

La otra imagen que se hizo del Ángel de la Independencia fue en el ex libris, el cual resume todo esto, y en el que se trató de que la imagen remitiera directamente al tema principal del libro, o sea, el Paseo de la Reforma, por lo que se plasmó la columna de la independencia; el ex libris se lleva a cabo con la técnica de punta seca, imprimiéndolo en tinta de color castaño.




Posteriormente se efectuó la elaboración del contenedor o buzón gráfico, que fue elaborado en metal por el Maestro Margarito Leyva, al cual se le colocó el nombre de "Buzón Gráfico", con letras del mismo material, pintado en color ocre y que mide 97 X 57 X 15 cm., tratándose de que éstas fueran las más reducidas, ya que este buzón es el que las contienen y en el que se disponen para su observación y manipulación, y, si fuese más grande, se complicaría transportarlo.

Ya elaborado el buzón se procedió a rotularlo con la información señalamientos necesarios para su discurso, como son el título del libro "Paseo de la Reforma", etcétera, el subtítulo "postales", el nombre del autor, y la imagen del Ángel. De todos éstos, primero se realizaron las plantillas y después se procedió a su realización y coloración, con tintas acrílicas de colores negro y violeta.



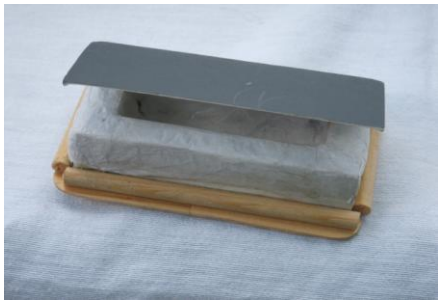

A continuación se colocó el ex libris en el buzón gráfico y con esto se dio por concluido su proceso, con sus respectivas fotografías del proceso y evolución.

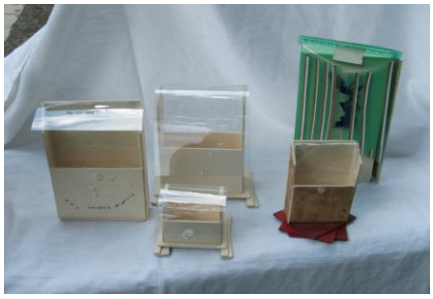
Para poder concretar este buzón gráfico, hubieron varias ideas preliminares; la primera fue cuando los grabados estaban dispuestos y montados en una estructura como la de un biombo de seis caras con imágenes montadas de ambos lados, después pensé que tenía que relacionar más al objeto con el tema o el discurso principal del libro, como son las imágenes arquitectónicas del Paseo de la Reforma, por lo que consideré que la forma de un mapa podía funcionar, ya que por lo regular, los mapas hablan o reseñan ciudades, de tal forma, que éste sería el mapa de un pequeño recorrido por el Pase de la Reforma, claro, que de esta manera, las imágenes tendrían un formato menor, de 56 X 76 cm., o quizás de 30 X 30cm., aproximadamente, pero consideré que con estas dimensiones no iba a ser posible admirar los espacios arquitectónicos ampliamente, ya que parecerían miniaturas, y era necesario

que cuando estuviera el mapa completo y unido con las imágenes, pudiera ser manipulado, siendo sus medidas aproximadas más o menos 100 X 120 cms., incluyendo sus dobleces.

Finalmente, las imágenes se elaboraron con dimensiones 60 X 40cms., y se determinó que las mismas podían presentarse como "postales", proponiendo una nueva forma de presentación en cuanto a técnica y formato. Ya terminadas las doce imágenes como postales, se pensó que su contenedor podría ser un "sobre", por la relación postal, o también un edificio; un exhibidor como tal, pero había que pensar en las dimensiones de las postales, pudiendo hacerlo en madera, en el que pudieran entrar y salir los grabados como parte lúdica del libro, pero se consideró que éste sería muy grande, para usarlo y ubicarlo, luego, era necesario algo más práctico como un exhibidor, siguiendo la idea de cómo se exhiben éstas para venderlas, pero tampoco era fácil, debido a la cantidad (doce) y a las medidas (56 X 76 cms.); después se optó por un contenedor, que a la vez funcionara como exhibidor, como una caja de madera, de vidrio, de acrílico o de metal, el cual debía ser elaborado con alguno de los materiales de los que están hechos los espacios arquitectónicos originales que forman parte del Paseo de la Reforma; que finalmente, se determinó que la relación más directa que había con las postales, era un buzón, tomando en cuenta que proviene del correo, una vez decidido, había que definir la forma y el material que se usaría; al principio se tuvo la idea de que podía ser de madera con acrílico, pero llevarlo a afecto era complicado; la forma del buzón debía tener en cuenta las dimensiones de las postales (56 X 76 cms.), y que con esto en mente se determinaron su forma y su tamaño, tratando de que fuera lo más pequeño posible, para manejarlo y transportarlo con facilidad.

Al finalizar este proyecto, mi opinión acerca de este recorrido no solo refleja el gusto personal, sino el reiterar en mi experiencia la importancia que reviste este espacio cultural, ya que manifiesta el avance cultural, social y económico por el cual a devenido la historia y evolución de la Ciudad de México, pues nos permite reconocer las distintas etapas que van desde la colonial hasta nuestros días, lo cual refleja la transición arquitectónica como consecuencia del devenir y los diferentes procesos por los cuales ha transcurrido nuestra sociedad, es decir, la modernidad.





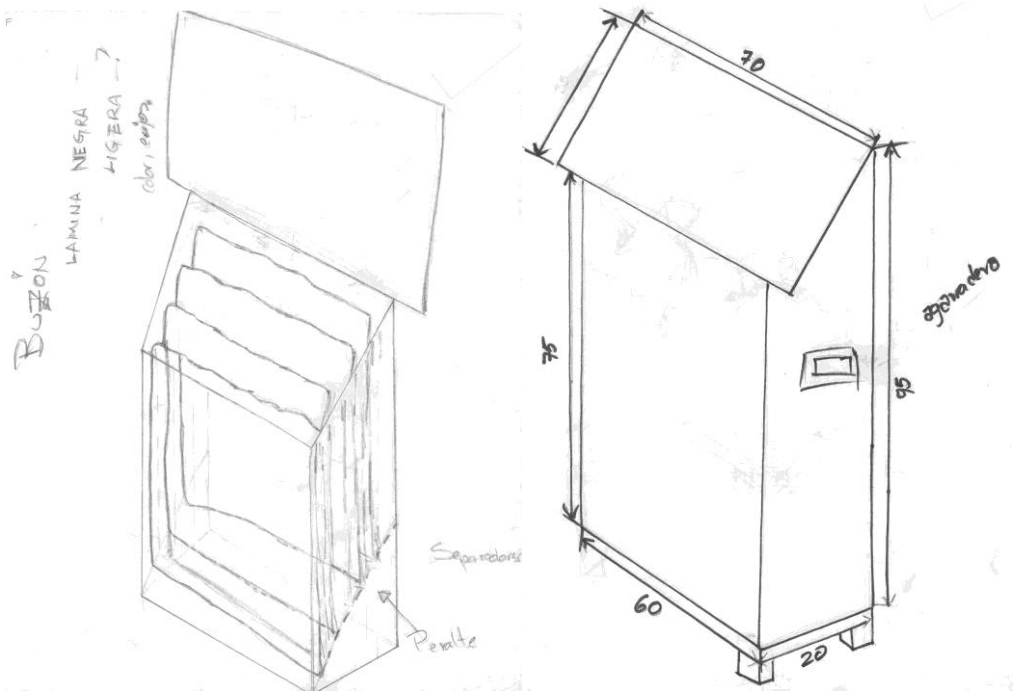



Fig.22. Evolución y desarrollo del buzón gráfico.

**3.9 IMPRESIÓN Y GRABADO:**

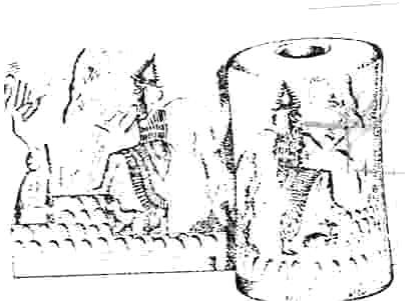
La impresión es un medio particularmente flexible y lleno de recursos que ofrece al artista muchas posibilidades de experimentación y expresión. Esta flexibilidad beneficia tanto al profesional como al principiante, ya que es posible obtener resultados satisfactorios desde muy pronto, utilizando las técnicas más sencillas. Por muy complicado que sea el proceso, en toda impresión intervienen dos superficies: una que lleva la imagen y otra, sobre la que se imprime.

Hasta bien entrado el siglo XV, predominó un enfoque utilitario, el simple deseo de reproducir una imagen. En esa época la invención de la imprenta introdujo elementos hasta entonces desconocidos. La posibilidad de reproducir grabados de buena calidad en grandes cantidades, y la consiguiente aparición de una estética individual e independiente, fueron los dos adelantos más interesentes y más aprovechados.

Con el tiempo, la impresión progresó de ser sólo un método para repetir imágenes e ilustrar narraciones, hasta convertirse en el más popular de reproducción. En la actualidad, es un medio de expresión puramente artístico. Los factores que intervienen en este desarrollo fueron la invención de la imprenta, la aparición de los periódicos ilustrados, la invención de la fotografía y la proliferación del cartel como forma de comunicación visual para masas. La Revolución Industrial y la creciente movilidad social de finales del siglo XIX, estimularon la búsqueda de conocimientos y acercaron la cultura y el arte a mucha más gente. La imprenta se convirtió en el medio más popular para la adquisición de conocimientos e imágenes culturales, en formas fácilmente accesibles. Esta combinación de rápidos avances mecánicos e innovaciones tecnológicas, junto con el crecimiento de la demanda comercial, es la base de esta arrolladora evolución de la impresión. En la actualidad, su utilidad resulta doble, ya que constituye un importante modo de expresión artística y también la principal forma de ilustración comercial.

La impresión en relieve es un término general que se aplica a varios procesos basados en el mismo principio fundamental; la superficie que crea la imagen impresa está en relieve, y el resto del bloque está recortado. El diseño en relieve se entinta y la imagen se transfiere a un papel, aplicando presión a todo el bloque.

La forma más antigua de impresión en relieve que se conoce son los sellos empleados en las culturas asiria y mesopotámica. Estos sellos se estampaban en barro. Posteriormente, en Grecia y Roma se emplearon sellos tallados en piedras preciosas para reproducir un símbolo de autoridad. Estos sellos combinaban una ejecución sencilla con un mensaje visual reconocible instantáneamente, de modo muy similar al de los sellos de goma que se usan en los organismos oficiales de nuestros tiempos.



Otras formas primitivas de impresión en relieve tuvieron su origen en el lejano Oriente. En el siglo XIII, llegaron a Europa telas estampadas a mano con bloques de madera, procedentes de la China del siglo IX. La impresión china más antigua que se conoce es una ilustración budista del año ochocientos veintiocho, mientras que en Europa no hay datos de que se practicara antes del año mil cuatrocientos. La razón de este retrato era la necesidad de un proceso eficaz de fabricación de papel, que en Europa no se perfeccionó hasta el siglo XIV.

Durante el siglo XV, la impresión en relieve con bloques de madera se limitó a la producción de naipes, calendarios e imágenes religiosas de ejecución bastante tosca. La principal excepción fueron las series de "peregrinos" que se vendían en los lugares sagrados, a veces reunidos en libros. Una característica especial de estos libros era que a veces incluían textos, grabados en el mismo bloque de madera que la imagen, y que se imprimían simultáneamente. Todos estos grabados se hacían con bloques de madera blanda, que permitían al impresor trazar líneas sutiles y delicadas.

Para hacer un grabado en madera, el artista dibuja directamente sobre el bloque y después se recortan todas las zonas que rodean a la imagen. Cuando se necesita una mayor variedad de textura, se pueden utilizar tramados (líneas diagonales cortas y cruzadas) para añadir sombras y profundidad a la imagen. La tinta o el color deben ser espesos, para que se adhieran a las zonas en relieve, y se aplican con una almohadilla o un rodillo. La impresión se hace a mano o en una prensa, aplicando una presión ligera y uniforme.

La invención de la imprenta tuvo una importancia monumental para el desarrollo del arte de la impresión. La producción de un libro, que antes exigía meses de trabajo a escribientes e iluminadores, podía ahora realizarse en pocos días. Además, la imprenta permitía la producción en masa. Una vez compuesto el texto de un libro, podían hacerse muchas copias del mismo con base en caracteres móviles.

Este invento coincidió con un período de importantes avances en la filosofía y las ciencias naturales, motivados por una creciente curiosidad intelectual. Esto creó una demanda de libros que propagasen información e ideas, y que iban ilustrados con grabados en madera, ya que éstos podían imprimirse al mismo tiempo y con la misma prensa. Un buen ejemplo de este tipo de libros es el Weltchronik (1943), un texto de geografías con ilustraciones de Michael Wolgenut, maestro grabador de Nüremberg.

A esas alturas, la xilografía era aun un medio de ilustrar un texto, y carecía de entidad independiente como forma artística. Fue un discípulo de Wolgenut, Alberto Durero (1471-1528), el que revolucionó el concepto del grabado en madera, publicando en doce años varias series de magníficos diseños. El Apocalipsis (1499), la Pasión y la Vida de la Virgen (ambos de 1511), Durero combinó en su trabajo todos los grandes logros del renacimiento, esforzándose por lograr la perfección en el dibujo, incorporando la aguda observación de la naturaleza con las lecciones de la perspectiva tridimensional, elevando el grabado en madera al nivel de expresión intelectual y artística. También consiguió aprovechar las limitaciones de color y tono, y la austeridad de líneas del medio, para acentuar el contenido dramático y alcanzar una calidad de autoridad e intensidad contenida. Por esta época los artistas habían dejado ya de grabar sus dibujos, encargándose de ello grabadores profesionales. También en esto Durero fue un revolucionario, que adiestró a sus grabadores para que reprodujeran sus dibujos de forma perfectamente idéntica al original, apartándose definitivamente de la tradición medieval y separando al artista, preocupado por el aspecto espiritual, del artesano encargado de la ejecución.

**TINTAS**:

La tinta, en su forma más sencilla, es un pigmento o tinte mezclado con un fluido, con el que forma una mezcla homogénea que se puede aplicar a un soporte por medio de una pluma, un carácter tipográfico o una plancha de imprimir, dejando una impresión coloreada. La selección y mezcla del pigmento y el vehículo fluido es una operación complicada, ya que algunos pigmentos se dispersan fácilmente en el fluido, formando una mezcla homogénea y uniforme, mientras que otros hay que mezclarlos durante mucho tiempo, en una mezcladora para que se dispersen bien.

Los principales materiales utilizados son: pigmentos y colorantes, vehículo fluido, barnices, antioxidantes y secadores. Existe una gran variedad de pigmentos, de dos tonos muy vivos. Para transformarlos en tinta hay que mezclarlos con algún tipo de vehículo. El vehículo es el componente líquido de la tinta, que determina su fluidez y sus propiedades de secado. Además, sirve para fijar el pigmento al sustrato.

**TIPOS DE TINTA:**

La calidad de las tintas es muy variable. La que se emplea para imprimir periódicos tiene como vehículo un aceite no secador. En consecuencia, tarda mucho en secarse y la impresión hacerse borrosa. Otro tipo es la que se emplea para imprimir anuncios, programas e invitaciones en prensas de platina. Existe también una tinta de secado rápido que forma una película dura sobre la superficie del papel, sin penetrar en ésta. Los efectos producidos varían desde un aspecto mate y borroso a un acabado perfecto. Todas estas tintas son viscosas, pero fluyen bien y se pueden trabajar con rodillo.

**TINTAS LITOGRÁFICAS:**

En la litografía esta tinta debe tener más fuerza o poder de tinción. Es muy viscosa, pero debe poderse manejar bien con el rodillo. La composición del vehículo puede variar, para producir un acabado brillante o mate.

**TINTAS COMERCIALES PARA HUECOGRABADO:**

La tinta para huecograbado es ligera y muy fluida en comparación con la consistencia espesa y viscosa de aquellas para la impresión de grabado; se compone de un pigmento y un disolvente, generalmente xilol, en el que se disuelve un aglutinante. Todas ellas tienen en común que no contienen partículas duras, las cuales podrían dañar las celdillas del grabado.

**TINTAS DE CALIDAD PARA GRABADO CALCOGRÁFICO:**

Son tintas grasas y espesas que forman una película gruesa sobre el papel, que sobresale de la superficie.

**TINTAS PARA SERIGRAFÍA:**

Son las tintas blandas y deben tener una consistencia fluida que les permita pasar a través de una trama al empujarlas con un enjuagador.

**TINTAS PARA FOTOMECÁNICA:**

Son las tintas estándar que permiten reproducir ilustraciones en color con proceso de tramas de semitonos de cuatro colores: amarillo, magenta, azul y negro.

**TINTAS BRILLANTES:**

El vehículo y el barniz de estas tintas permanecen en la superficie del papel durante el secado. Como resultado, la tinta tiene un color y un aspecto más brillante. En comparación, esta tinta da la impresión de sobresalir del papel, y de ahí su empleo en publicidad. Estas tintas sólo sirven para papeles satinados y de arte.

**TINTAS DE SECADO RÁPIDO:**

Son tintas ideadas principalmente para la impresión tipográfica y offset. Se usan para impresiones muy rápidas.

**TINTAS METÁLICAS:**

En estas tintas se ha sustituido el pigmento por un polvo metálico fino, que da mucha brillantez y lustre a la superficie impresa. Normalmente se utilizan polvos de aluminio, bronce y cobre.

**TINTAS DE BASE ACUOSA:**

La principal aplicación artística de estas tintas es la reproducción de acuarelas y la impresión de carteles. Se pueden imprimir con planchas en relieve y con rodillos de goma o polvillo. Los colores son puros, vivos y mates.

**TINTAS DE IMPRESIÓN PARA PRINCIPIANTES:**

Al empezar, hay que comprar tintas de imprimir con base acuosa. Éstas tienen muchas ventajas y no debe pensarse que son sólo para principiantes. No son tóxicas, abarcan una amplia gama de colores y se puede usar agua fría para limpiar los rodillos, la paleta, las espátulas y las superficies. Las tintas de base acuosa no sirven para imprimir en papel húmedo ni en tejidos, ya que se correrían. También se pueden comprar papeles más caros, hechos a mano, pero hasta que se adquiera más experiencia y habilidad bastará con los tipos más baratos.

Una impresión en relieve es una imagen transferida desde una superficie entintada a una hoja de papel a otra superficie. Las planchas o bloques están preparados de modo que las zonas blancas de la imagen se han recortado, dejando el diseño positivo como una zona en relieve que se puede cubrir de tinta para transferirla al papel. Se pueden hacer impresiones con objetos naturales, cuya superficie tenga una textura característica, como madera, cortezas u hojas. También se pueden usar superficies preparadas y diversas, como la xilografía, el lino grabado, la talla de metal y el aguafuerte en relieve.

La historia del grabado en relieve se compone en realidad de una serie de historias, ya que cada técnica evolucionó en una época diferente, respondiendo a distintas necesidades. El grabado en madera es la más antigua de estas técnicas y se cree que ya se practicaba en el siglo V en Oriente, principalmente para la decoración de tejidos. En Europa, su uso comenzó a generalizarse a principios del siglo XV y su aparición coincidió con la difusión del papel, que se empezaba a fabricar ya a gran escala. Tuvo una importancia considerable, ya que representaba un método de reproducción más rápido y barato que el dibujo coloreado a mano, y se usaba principalmente para imágenes religiosas, ilustraciones de libros y barajas. Muchas de estas xilografías primitivas eran meramente lineales y tenían que colorearse a mano; las líneas impresas servían como frontera entre los colores.

Principios de la impresión en relieve: La plancha, con una superficie en relieve, se entinta con un rodillo y luego se coloca un papel sobre ésta. La impresión se hace bruñendo a mano o con una prensa mecánica. Después se despega el papel, al que se habrá transferido la imagen.

**MÉTODO DE LA XILOGRAFÍA:**

Se utilizan bloques de madera, cortados a modo de que el grano corra a lo largo de la superficie (grano lateral). Puede emplearse casi cualquier madera: sicomoro, lima, peral, cerezo y boj. Lo primero es alisar y lijar la superficie. Si se quiere obtener una impresión de textura fina, habrá que utilizar un bloque de madera de grano fino. Por otra parte, es posible que se desee incorporar un grano muy marcado.

El diseño se puede dibujar directamente con tinta y un pincel o marcando las líneas con una cuchilla. También se puede hacer un dibujo en papel fino y transferirlo a la madera. Si la madera es de color muy oscuro, podría usarse papel de calco blanco para que se vea claramente el dibujo. Para dibujar sobre la madera se aplica una capa fina de pintura blanca, de modo que el dibujo se vea claramente. Encima se coloca una hoja de papel carbón y, sobre ésta, la imagen invertida lateralmente.

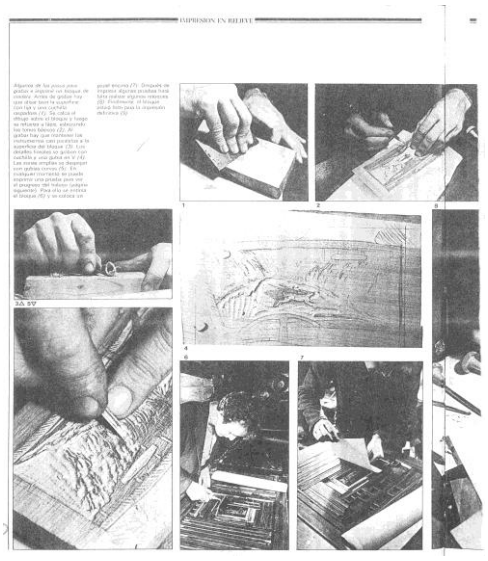
Si el diseño es sencillo, se puede tallar la madera lo mismo que el linóleo, trazando los contornos con una cuchilla. Después se emplea un formón y un mazo para quitar las zonas que no deban imprimirse, dejando el diseño en relieve.

En general, conviene evitar quitar zonas grandes de una vez; es mejor concentrarse en arrancar la madera poco a poco. Tampoco hay que introducir la gubia muy profundamente. Siempre que sea posible, hay que cortar a favor de la fibra, y no en contra, y hacer cortes poco profundos, para poder corregir los errores con mayor facilidad. Finalmente, conviene imprimir pruebas a intervalos, para así ir comprobando el progreso del trabajo y ajustar el diseño.

Grabado de la madera: Los contornos se marcan con una cuchilla afilada. Se hace una segunda pasada con la cuchilla en un ángulo diferente, para arrancar una viruta de madera. A continuación, con una gubia se despejan zonas, trabajando hacia los cortes de cuchilla, para dejar bordes limpios en las formas. Las líneas y detalles se graban con una gubia en V. Requerimos de seis instrumentos para grabar en madera, las cuatro gubias curvas que se usan para despejar zonas amplias y las de forma en V, que son para grabar líneas.

Algunos de los pasos para grabar e imprimir un bloque de madera: Antes de grabar debe alisarse bien la superficie con lija y una cuchilla raspadora; 1). Se calca el dibujo sobre el bloque y luego se refuerza a lápiz, esbozando los tonos básicos; 2). Al grabar hay que mantener los instrumentos casi paralelos a la superficie del bloque; 3). Los detalles lineales se graban con cuchilla y una gubia en V; 4). Las zonas amplias se despejan con gubias curvas; 5). En cualquier momento se puede imprimir una prueba para ver el progreso del trabajo. Para ello se entinta el bloque y se coloca un papel encima. Después de imprimir algunas pruebas hará falta realizar algunos retoques; 8). Finalmente, el bloque estará listo para la impresión definitiva.

La primera prueba será bastante clara, ya que la tinta aún no se agarra bien a la superficie, pero aun así servirá para apreciar si es necesario proseguir el grabado. Después de la segunda prueba habrá que retocar algunas de las formas. Esta imagen es ya satisfactoria. Debe limpiarse el bloque con trementina para quitar la tinta. Después ya se puede usar para imprimir.




**GRABADO EN MADERA A FIBRA.**

Cuando comenzó a utilizarse esta técnica, los trazos eran duros, sin movimiento y sin matices; pero, con el tiempo, se descubrió que entrecruzando líneas, utilizando puntos y variando la separación de ambos elementos se lograban distintos valores como luces, sombras y medios tonos.

**GRABADO EN MADERA A CONTRAFIBRA:**

El grabado en madera a contralibra es un método derivado de la xilografía, que se diferencia en el que el grabador talla la madera por una cara perpendicular a la fibra (grano terminal) y no paralela a ésta (grano lateral), usando un buril en lugar de cuchillas y gubias, lo que permite obtener líneas más finas y detalles más definidos. Los orígenes de esa técnica no están claros. Es poco probable, dada la habilidad necesaria para manejar un buril, que apareciera antes que el grabado en metal, y no resulta fácil rastrear su pasado, ya que en la práctica la diferencia entre un grabado a fibra y uno a contralibra no siempre es aparente. A menudo las dos técnicas se combinan y por esta razón los franceses se refieren a ambas con el término *gravure sur bois* (grabado en madera, sin especificar).

Es una variación de la xilografía. La principal diferencia es que en este caso la madera se talla en el grado terminal y no en el lateral. Esto permite al artista trabajar con más libertad en todas las direcciones. Además, la madera cortada de este modo es más dura y se pueden utilizar instrumentos más especializados, y, no sólo la cuchilla y la gubia. En la mayoría de los grabados en madera la imagen está definida por líneas blancas y finas, sobre un fondo negro o de color. Para esta técnica hay que usar una madera dura y de grano apretado. La más adecuada es la de boj.

**IMPRESIÓN EN HUECO O CALCOGRÁFICA:**

Este método consiste en hacer incisiones en una plancha metálica de cobre, acero o zinc. Se entinta toda la plancha y después se limpia, de modo que sólo queda tinta en el interior de las líneas grabadas, La impresión se hace con una presión fuerte, para que el papel entre en contacto con los surcos entintados. Esta presión hace que la plancha deje una marca, lo mismo que los bordes algo elevados de las líneas impresas; estas son características comunes de casi todos los grabados en hueco. Las principales variantes de esta técnica son el grabado, el aguafuerte, la punta seca, la mediatinta y la acuantinta. Las planchas pueden entintarse y limpiarse de diferentes maneras, y por eso puede haber una considerable diferencia entre una impresión y otra, y también se puede experimentar con valores

de tono y atmósfera. Igualmente importante es la elección de papel, ya que su textura y poder absorbente pueden alterar radicalmente la calidad de la impresión.

**PUNTA SECA:**

El grabado a punta seca es la más directa de todas las técnicas calcográficas. Consiste simplemente en grabar marcas con una punta afilada en una plancha, ya sea de metal o de acrílico. Cualquier rayita a la que se aplique tinta, transferirá su impresión al papel. Generalmente se utiliza en combinación con otras técnicas.

En teoría, sólo se necesita un instrumento: una aguja dura de acero. También existen punzones más sofisticados con puntas de diamante o zafiro. Al igual que en el grabado normal, se pueden usar rayados y tramados, y, las líneas más profundas quedarán más obscuras al imprimirse. Un grabado a punta seca tiene un aspecto muy espontáneo, similar al de un dibujo a lápiz.

**DESCRIPCIÓN Y MÉTODO DE LA SERIGRAFÍA:**

La impresión en relieve, el huecograbado y la impresión planigráfica se denominan "procedimientos clásicos de impresión", puesto que son conocidos y utilizados en parte desde hace siglos, en manifestaciones diferentes. Todos ellos tienen en común que imprimen de imagen a soporte, mientras que el "cuarto procedimiento de impresión", la impresión a través de pantalla (estarcido, impresión por plantilla), se distingue, en esencia, de los demás procedimientos, en que hace pasar la tinta hacia el material a imprimir a través de su imagen (el tejido, el clisé).

**DEFINICIÓN DE SERIGRAFÍA:**

La palabra serigrafía proviene de la raíz latina sericum (seda)y de la griega graphe (acción de escribir o dibujar). *Sericum Graph* acción de escribir o dibujar a través de seda.

Al nacer la serigrafía como técnica de impresión, se toma a la seda como el elemento principal en la elaboración de pantallas, de ahí el término serigrafía. Vale la pena mencionar que en México, hace unos años también se le conocía como "*Screen Process Printing*" que significa sistema de impresión por pantalla.

Con la serigrafía se puede imprimir sobre cualquier tipo de soporte, sea cual sea su tamaño, espesor y forma. Puede imprimirse manualmente o a máquina (pasando por todos los sistemas intermedios). Lo que diferencia a la serigrafía, y que ha hecho que se le comparara erróneamente con el sistema de estampado a la lionesa, es que se imprime sobre el material a través del clisé y no como en otras técnicas, por reporte del clisé sobre el material.

Para hacerlo, se utiliza una pantalla compuesta de una tela natural (seda), sintética (nylon, terylene) o metálica (acero inox, bronce fosforoso) tensada en un marco de madera o de metal. Esta pantalla hay que "clisarla" por medio de un procedimiento manual (como por ejemplo con película recortada y puesta sobre la pantalla) o por métodos foto-mecánicos llamados directos o indirectos, de manera que las mallas de la tela estén obturadas en las zonas que no deben imprimirse y abiertas en las partes del dibujo que deban reproducirse.

Bajo esta pantalla así clisada se pone el soporte que ha de recibir la impresión. La tinta colocada sobre la parte superior de la pantalla en el interior del marco, se presiona a través de las mallas abiertas de la pantalla ayudándose con una rasqueta (lámina de caucho montada en madera) desplazándolo y presionándolo sobre la superficie de la pantalla, y así queda aplicada la tinta en el soporte.

Esta operación manual o mecánica se debe hacer tantas veces como soportes haya que imprimir y otras tantas como sean necesarias, previo secado de cada uno de los colores precedentes. El grosor de la capa de tinta depositada (que puede variar), a pesar de haberla puesto lo más delgada posible, queda quince o veinte veces más gruesa que, por ejemplo, en tipografía. Los soportes ya impresos no se pueden apilar inmediatamente unos sobre otros, deben secarse al aire libre o por medios de secado mecánico llamados "forzados".

Las aplicaciones del procedimiento son limitadas. Se puede imprimir con tintas mates, brillantes, fluorescentes, transparentes y sobre cualquier soporte de papel, de cartón, de metal, sobre todo tipo de plásticos, en vidrio, cerámica, madera, cuero, corcho, calcomanía. Los soportes pueden ser de cualquier tamaño y forma: planos, cilíndricos, cónicos, ovalados, etcétera. Es posible imprimir tantos colores como se deseen, tanto sobre soportes coloreados como negros, blancos o claros. Se puede imprimir en tri o tetracronomía, con la condición de que se utilicen tramas suficientemente gruesas.

La serigrafía puede ser empleada:

A) Como parte de la fabricación. En la aplicación de adhesivos para flocaje, de agente químico sobre plástico, de betún protector contra corrosión de los metales por ácidos (circuitos impresos), en la impresión del cuadro de mandos de las radios o en las graduaciones de precisión.

B) Simplemente como marcado o decoración. Es aplicable a reproducciones con gran finura de dibujo como con gran cantidad de colores.

Esta inmersa variedad de posibilidades obliga naturalmente a utilizar una gran variedad de tintas y de productos, por lo que a menudo se necesitan, entre otros, sólidos conocimientos de química.

La variedad de máquinas es impresionante, sobre todo en el plano industrial, donde se llega, en ocasiones, al extremo de construir máquinas para imprimir objetos muy determinados y que sirven exclusivamente para ese fin, ya que la máquina para imprimir botellas no siempre podrá emplearse para imprimir lápices labiales o calcetines. Hasta en el campo de la impresión sobre soportes planos existen máquinas semi-automáticas o totalmente automáticas que funcionan bajo diversos sistemas: mecánicos, neumáticos, electromagnéticos, etcétera. Los métodos de clisado son muy numerosos y diferentes.

En conclusión se afirma que la serigrafía es una técnica aplicable en: Las artes gráficas, la decoración, la industria, simplemente como procedimiento para marcar o como parte de la fabricación y en la creación artística.

Los primeros conocimientos que se tienen de la serigrafía como técnica de impresión provienen del año mil ochocientos noventa, en Inglaterra, donde se utilizó para estampado de telas. De ahí pasa a Francia en la región de Lyon en mil novecientos, aplicándose para el mismo fin. Siendo conocida como "impresión a la Lionesa".

Las primeras aplicaciones gráficas se hicieron en Manchester, en mil novecientos cinco. El primer taller formalmente creado del que se tiene conocimiento, fue Selecta, en Londres, Inglaterra en mil novecientos veintitrés. Su desarrollo comenzó en Europa, principalmente en Escandinavia, Suiza y Francia entre mil novecientos veintisiete y mil novecientos veintiocho. Durante la segunda guerra mundial, los estadounidenses se dieron cuenta de su versatilidad y la utilizaron para el marcaje de equipo y materiales de guerra. Una vez terminada la guerra, le dieron uso con fines publicitarios, marcándose un mayor interés en el desarrollo de esta técnica y, para mil novecientos cuarenta y ocho, se formó la primera asociación serigráfica "SPPA" (Screen Process Printing Asociation).

En Europa, en la década de los cincuentas, la serigrafía empieza a tener un mayor desarrollo, principalmente en Suiza, Alemania e Inglaterra y en la década de los sesentas, en Francia e Italia.

**PROCEDIMIENTO IMPRESIÓN:**

La serigrafía se ha creado un nombre como procedimiento de impresión flexible. Junto con todos los otros procedimientos de impresión, como la impresión "offset", el huecograbado o técnicas especiales de impresión, ésta pertenece a los medios de impresión significantes. La serigrafía es un procedimiento de impresión gráfica, no sólo debido a la multiplicidad aplicativa de esta técnica sobresaliente, sino también porque es un procedimiento de producción y ennoblecimiento de importancia única en la industria, hoy en día. El principio exclusivo de impresión en la serigrafía es el de transferir una tinta u otros medios de impresión, sobre un substrato, aprovechándose de una pantalla serigráfica, lo que hace posible un campo de aplicación casi ilimitado. En la serigrafía, se imprimen los materiales más diversos como p.e. papel, cartón, hojas autoadhesivas, todas las formas de materias plásticas, así como metal, vidrio, cerámica, porcelana, cuero, goma, fieltro, corcho, madera y tableros aglomerados. La tenemos por todas partes, como decoración sobre nuestra vajilla de porcelana o copas y también en carteles de publicidad o etiquetas de identificación, circuitos impresos, láminas para circuitos presos o "microchips", en aparatos domésticos o en las instalaciones de TV, Hi-fi y telecomunicaciones.

**3.10 BREVE SEMBLANZA DE LOS DISTINTOS ESTILOS ARQUITECTÓNICOS DE LAS XILOGRAFÍAS REALIZADAS.**

Las imágenes elegidas pertenecen a distintos estilos arquitectónicos, por lo que es importante mencionar algunos de sus elementos y características.

La enseñanza de la arquitectura en México, hasta finalizar el primer cuarto del siglo pasado era académica, siguiendo los moldes de la Escuela de Bellas Artes de París, que, cabe decir, eran los que normalmente seguían todas las escuelas del mundo. No fue en éstos, por supuesto donde surgió el replanteamiento de la arquitectura, tal cosa fue obra de Frank Lloyd Wright, Le Courboisier, Mies Van der Rohe, o de esfuerzos colectivos organizados sistemáticamente, con doctrinas perfectamente claras y definidas, como fue el caso del movimiento concretado en la escuela que se llamó Bauhaus, creado en Weimar el uno de abril de mil novecientos diecinueve, cuyo fundador fue el arquitecto Walter Gropius.

También debe mencionarse al grupo formado en Holanda bajo la denominación de "Die Stijl", con tendencias cubistas, cuyos principales animadores eran los arquitectos Oud y Van de Velde, y el pintor Teo Van Doesburg.

En México, cuando la Revolución estaba en su punto más álgido, los deseos de revalorización de lo nuestro se sentía en todos los campos y, en la arquitectura, el primer impulso fue el de volver los ojos al pasado colonial, explicable en ese momento, pero que no era más que formalismo, pues sólo cambiaba una forma por otra, dejando inconcluso el deseo principal.

A partir de mil novecientos veintiséis, se replanteó el enfoque del problema arquitectónico, asentándolo sobre nuevas bases y una teoría correcta. Este sistema de ideas de tipo racionalista, entre las cuales la de la función es determinante, y rige este proceso de la creación arquitectónica, recibió el nombre de "funcionalismo", correspondiendo a las ideas más avanzadas a ese respecto, vigentes entonces en Europa, su lugar de origen, puestas en práctica por los arquitectos de vanguardia antes citados. Su introducción en México es a través de la cátedra de

Carlos Villagrán; sin embargo, éste no planteó nuevas doctrinas, en realidad su aportación consistió en revalorar la teoría de arquitectura y darle un enfoque correcto, haciendo ver con claridad cuáles eran las bases teóricas de una buena arquitectura.

Como reacción natural contra el exceso formalista anterior y debido al cambió radical de posición doctrinaria, el funcionalismo, en su forma más pura, en afán de sinceridad constructiva rechaza toda decoración y proclama que en la construcción misma deben encontrarse los medios expresivos formales de la arquitectura.

Nacía una nueva estética, cuyo camino había sido mostrado por la construcción del automóvil y el aeroplano. Lo utilitario adquirió preponderancia y, automáticamente, elementos secundarios de la construcción y las instalaciones, eran mostrados en toda su crudeza, materialmente se aventaban a la cara del espectador, así una bajada pluvial, un recipiente para recolectar desperdicios o un tinaco, no solamente se ponían a la venta. Sino que eran exhibidos. La discusión sobre lo útil y lo superfluo se establece a fondo; la economía ya no solamente era de expresión sino, cosa importantísima, de espacio. Los arquitectos se lanzaron, no sólo con entusiasmo, sino con una complacencia casi morbosa, al análisis y estudio del espacio mínimo arquitectónico que se necesitaba para cada función, y se consideraba exagerado conceder dos metros cuadrados más, de los estrictamente necesarios, en un baño o cocina.

**EL CONCEPTO "FUNCIONALISMO":**

Tanto Le Courboisier como muchos otros de sus contemporáneos, se preocuparon por analizar y solucionar, arquitectónica y urbanísticamente, los problemas humanos. Sus ideas fueron fundamentales para la formación de una arquitectura funcionalista que, como siempre ha sucedido, llegó a remover las inquietudes sociales de algunos arquitectos de nuestro país, en donde, sin embargo, las teorías funcionalistas tuvieron forzosamente que modificarse debido a una serie de circunstancias políticas, económica y culturales.[81]

El credo funcionalista partió de dos realidades principales: la primera estableció que los problemas sociales y humanos de esa época eran, en gran medida, producto de un entorno falso, deficiente e incongruente con la realidad; y segunda, que la condición humana podía ser mejorada por medio de una nueva arquitectura que reencontrara y aplicara los verdaderos y fundamentales valores del ser humano. El funcionalismo, fue por lo tanto, un movimiento arquitectónico que se interesó particularmente en la condición humana, prestando considerable atención a la problemática de los asentamientos humanos, preocupándose por el planteamiento y resolución de conceptos y problemas urbanos.[82]

El sesgo "izquierdista" que el gobierno mexicano pretendió dar a la política nacional, la inconformidad social manifiesta en el proletariado por la falta de seguridad económica y de prestaciones, así como la evidente inquietud de algunas personalidades intelectuales y artísticas del país por establecer una "lucha de clases", propició, entre muchas otras cosas, que los conceptos de la nueva arquitectura social propuesta por Meyer, fueran incorporados poco a poco por algunos arquitectos mexicanos. Sin embargo, aquéllos fueron asimilados de dos maneras distintas. En una, la influencia de arquitectos tales como Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe y Walter Gropius, llevó a la creación de obras arquitectónicas en las cuales la "economía" se entendió solamente como desnudez de ornamentación, estandarización de vanos y aun de ciertos espacios interiores como baños, vestidores, cuartos de servicios, alacenas,

[81]Carlos Lira Vázquez, "Para Una Historia de la Arquitectura Mexicana", 1990, p. 202.
[82] Ibid., p. 173.

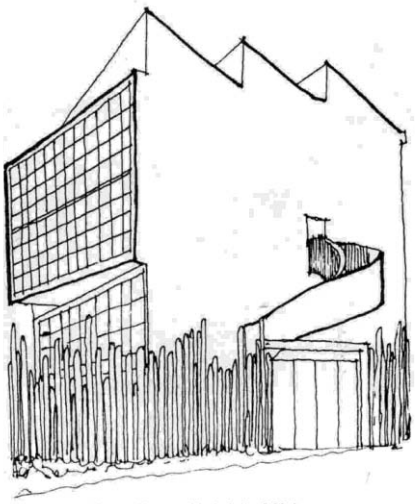
etcétera; y cierta estandarización también en el empleo de materiales: cantera, concreto y tabique aparente. En contraste, los espacios concebidos para dichas obras fueron generosamente amplios y en ocasiones excesivamente iluminados y ventilados por enormes ventanales acristalados.

El otro punto de vista fue aquel dentro del cual el concepto de "economía" fue empleado en todos los aspectos posibles de la arquitectura, como economía en los materiales empleados, aun en los procesos constructivos, sistemas de iluminación natural y, economía en la dimensión de los espacios.

Por desgracia fueron pocos los arquitectos que adoptaron este tipo de "funcionalismo social" por convicción o conciencia de clase, más bien fue utilizado como pretexto para una mayor especulación no sólo del espacio arquitectónico sino también del urbano y para justificar el uso de materiales de baja calidad. Es cierto que desde esta segunda perspectiva fueron construidos algunos edificios oficiales como escuelas, centros deportivos hospitales, etcétera, bajo la bandera de una arquitectura "social".

Desde mil novecientos veintisiete, y sin poder desprenderse de algunos esquemas de la arquitectura Deco, como simetría enfatizada, varios arquitectos comenzaron a construir una serie de edificios y casas que reflejaban ya ideas racionalistas y funcionalistas. En la mayoría de ellos, como lo mencionamos anteriormente, la economía fue un factor indispensable; un país que exigía una socialización de los servicios públicos tales como escuelas, mercados, hospitales, etcétera, encontró en el funcionalismo una fundamentación práctica y realista para economizar tanto el espacio arquitectónico como los materiales y acabados finales de la obra.

Como ejemplos de esto, tenemos que en mil novecientos veintinueve, Alberto Mendoza proyectó la Escuela Correccional de Varones en Tlalpan y, en el mismo año, José Villagrán García diseñó el Sanatorio de Huipulco, ese mismo año, Juan O' Gorman proyectó el estudio y casa de Diego Rivera; dos ejemplos más que resultan interesantes por su concepción funcionalista son sus proyectos para la casas habitación de Frances Toor, Luis Enrique Erro y Manuel Toussaint, (realizados entre mil novecientos treinta y dos y mil novecientos treinta y cuatro).

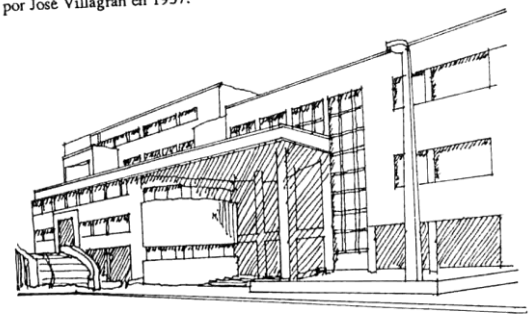


Estudio de Diego Rivera. Ciudad de México.
Proyecto de Juan O' Gorman, 1929.

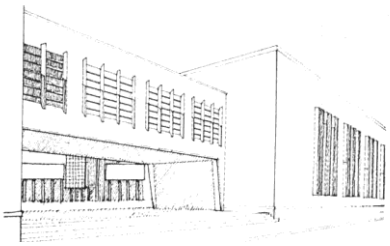
En la década de los treintas, la economía de la arquitectura funcionalista y el hecho de que algunos arquitectos funcionalistas se encargaran de algunas Secretarias de Estado, hicieron que ésta se arraigara más a la sociedad mexicana, por lo que se construyeron un sinnúmero de edificios públicos y privados que siguieron dicha tendencia.

En mil novecientos treinta, Miguel Beltrán de Quintana construyó el Pabellón de Aislados del Sanatorio Español; de mil novecientos treinta y tres a mil novecientos cuarenta, Carlos Greenham proyectó el Hospital de Ferrocarriles; el mismo año, Antonio Muñoz García construyó el Centro Escolar Revolución. De mil novecientos treinta y tres a mil novecientos cuarenta, Carlos Obregón Santacilia se encargó del proyecto del Hotel del Prado, asociado con Mario Pani. Ambos, proyectaron en mil novecientos treinta y cuatro el Hotel Reforma. Después, en mil novecientos treinta y siete, Villagrán proyectó el edificio del Instituto Nacional de Cardiología, en el que cada volumen espacial refleja un contenido funcional específico y en el cual se vierten los espacios funcionales tienen formas prismáticas puras: paralelepípedos y cilíndricos.

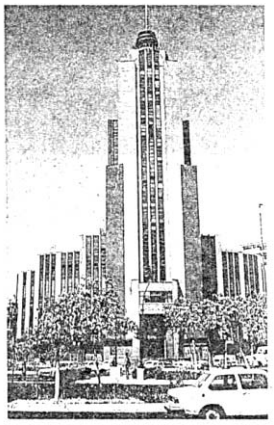
Instituto Nacional de Cardiología. Proyectado por José Villagrán en 1937.



Luis Mc Gregor construyó el Hospital Militar en mil novecientos cuarenta. En la década de mil novecientos treinta y dos a mil novecientos cuarenta y dos, José A. Cuevas se encargó de construir el edificio de la Lotería Nacional que en su escalonamiento ascencional sigue de cerca los de los rascacielos neoyorquinos de los años treinta, aunque evidentemente sin seguir las dimensiones espectaculares de éstos. En mil novecientos cuarenta y cinco, Mario Pani construyó la Escuela Nacional de Maestros, en donde reúne elementos modernistas (apoyos aislados cilíndricos estriados) con otros de clara influencia funcionalista (vanos cubiertos con persianas que controlaban el paso de la luz, materiales aparentes usados en muros para diferenciar la estructura, organización lineal de sus espacios, etcétera). En mil novecientos cuarenta y siete, Obregón Santacilia y González Camarena diseñaron el edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) del Paseo de la Reforma.



Escuela Nacional de Maestros. Ciudad de México. 1945-1947. Diseñado por Mario Pani, este pórtico es el acceso principal al gran conjunto educativo en donde la arquitectura funcionalista y los esquemas nacionalistas se integran en perfecta armonía.



*México, D.F., edificio de la Lotería Nacional, 1933 (hoy en día modificado). Ing. José A. Cuevas.* El vértigo de los rascacielos. *Foto: Enrique X. de Anda A.*

Fue común dejar los materiales aparentes, tanto losas como columnas. Varios edificios presentaron en fachada, ladrillo aparente combinado con la estructura de losas, castillos y columnas de concreto también aparente, resultando en una apariencia rústica y descuidada. Los vanos fueron preponderantemente cuadrados. La modulación como exigencia de la estandarización, tanto de elementos estructurales como de los espacios y elementos de fachada, fue notoria también en el funcionalismo. Una última característica fue el empleo, desde los años cuarenta, de elementos cilíndricos para jerarquizar circulaciones verticales.

La arquitectura norteamericana, y en particular la construida en Nueva York y Chicago, pasó a ser en México, desde mediados de la década de los veinte, el ejemplo que para un amplio sector de los arquitectos sustituyó a las grandes creaciones europeas de fines del siglo XIX, en su calidad de portadoras del concepto de vanguardia. Particularmente la imagen del edificio alto, el rascacielos clásico, cautivó a los diseñadores locales, quienes rápidamente se lanzaron a la formulación de proyectos que sintetizaron las formas de este género, sobre todo por la estrecha relación simbólica entre ascensión edifica y progreso cultural. Por esto, en el caso de México, los escasos edificios con altura sobresaliente que se construyeron en el período comprendido entre mil novecientos veinticinco y mil novecientos treinta y cinco, obedecieron más a un significado socio-cultural que a la solución de un problema de falta de espacio urbano. Por otra parte, es innegable el fuerte vínculo entre este género de edificación, la modalidad que del estilo deco se dio en los Estados Unidos, y su desarrollo como género estilístico en el ámbito mexicano que como ya se ha dejado asentado, configuró de hecho toda una estrategia en pos de la imagen de modernidad. El primer edificio alto que se construyó en México, es el edificio Woodrow, ejecutado en mil novecientos veintidós, por el arquitecto norteamericano Albert Pepper.

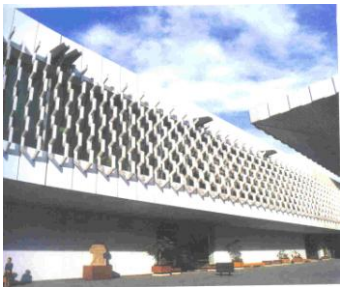
**A ARQUITECTURA FUNCIONALISTA.**

A principios de la década de los sesentas, el Estado mexicano accede a una etapa de auto afirmación social, basada tanto en el proyecto económico del desarrollo estabilizador, como en la solidez que alcanza el propio sistema político vigente en el país desde el período de consolidación de la Revolución Mexicana. Esta circunstancia mueve a los autores de los proyectos arquitectónicos que el gobierno emprende (educación, salubridad, vivienda, administración pública, etc.) para plantear una nueva plástica, que sin desdeñar las aportaciones de las corrientes vigentes, sea capaz de otorgar originalidad y presencia histórica al régimen que las patrocina. Con diversos matices de

forma, esta condición se mantiene vigente hasta la fecha, y de ella podía acentuarse el hecho de que su elemento sustantivo es la exaltación de la monumentalidad.[83]

Durante la década de los sesentas, el Estado asumió la labor de fomentar la construcción de una serie de edificios que reflejaran un espíritu contemporáneo y de progreso, acentuado en este caso, por la celebración del ciento cincuenta aniversario del inicio de la Guerra de Independencia. Se buscó dar una nueva imagen de México ante el mundo, una imagen de equilibrio económico y de poder. La arquitectura oficial entonces, además de su monumentalidad, empleó materiales en recubrimientos que reflejaran simbólicamente el poder que el país pretendía poseer; así se utilizaron el mármol blanco, la cantera, preferentemente verde, el rojo tezontle y la piedra basáltica, como asociaciones a los materiales empleados tradicionalmente en etapas distintas de nuestro pasado cultural y, que se relacionaban también con los colores representativos de México.

La serie de museos característicos del período del Presidente López Mateos, proyectadas por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, se inauguró en mil novecientos sesenta, con la Galería de la Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad. Se trata de una singular estructura helicoidal, construida en la falda del cerro de Chapultepec. Ejemplos de arquitectura oficial son: El Centro Médico, construido en (1961), bajo la dirección de Enrique Yáñez, en donde se incorporan además, algunos elementos espaciales y formales de origen prehispánico; la Unidad Independencia (1960) de Alejandro Prieto y José María Gutiérrez; la Unidad Nonoalco, Tlatelolco, (1960), de Mario Pani, Luis Ramos y Enrique Molinar; el Museo de Arte Moderno (1963), de Ramírez Vázquez, cuyas formas circulares y grandes paños de cristal revolucionaron los conceptos museográficos; repite el recurso de la superficie de cristal como mediador entre el ámbito exterior y el espacio interno, mientras que las plantas de los edificios (la galería y el museo propiamente), se configuraron mediante curvas que ya se manejaban en el país, contribuyen a darle una imagen de virtual movimiento dentro del bosque; que ya se manejaban en el país; el Museo Nacional de Antropología (1964), dirigido por este mismo arquitecto, reunió en su ejecución a varios arquitectos, como Rafael Jiménez y Jorge Campuzano, así como ingenieros y pintores, escritores y museógrafos, etcétera; entre los escultores que participaron se encuentra Manuel Felguérez, quien ha producido un importante número de murales escultóricos en edificios públicos y privados; esta celosía se integra de manera sobresaliente a la propuesta arquitectónica de Ramírez Vázquez, generando una interesante polémica sobre las posibles ramificaciones formales de la llamada integración plástica (Ciudad de México) etc., con lo que se logró un extraordinario edificio lleno de valores y significación arquitectónica. Gracias al amplio conocimiento y a la profunda asimilación del pasado arquitectónico de nuestra cultura, que Ramírez Vázquez hace evidente en este proyecto, el conjunto adquiere una proporción, una organización espacial y una concepción formal que casi se convierte en un resumen de esquemas formales y espaciales de nuestro pasado arquitectónico.



[83] Enrique X. de Anda. G. Gil, "Historia de la Arquitectura Mexicana", p. 210.

Fig. 23. Atribuida a Manuel Felguerez, esta celosía se integra a la propuesta arquitectónica.

Como ejemplos de este movimiento, en mil novecientos sesenta, se terminó de construir el Instituto Politécnico Nacional, así la monumentalidad y el contraste entre el edificio y su contexto urbano comenzó evidenciarse; de igual manera se muestra con la Torre de Banobras (1964) de Mario Pani y Luis Ramos, así como la Secretaría de Relaciones Exteriores (1966), de Pedro Ramírez Vázquez.

En otro orden, pero buscando igualmente la monumentalidad y el contraste con el entorno, debemos citar la Alberca y Gimnasio Olímpicos (1968) de Edmundo Gutiérrez y Antonio Recamier.

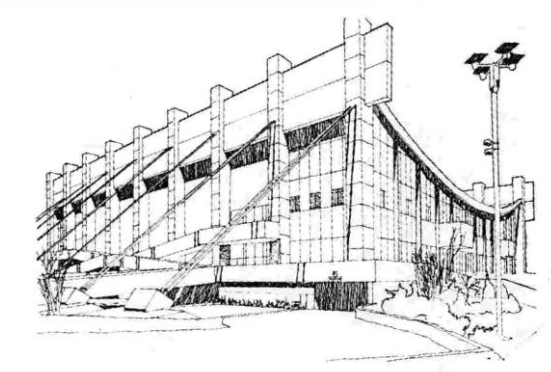


Fig. 24. Alberca y Gimnasio Olímpico

Diversas corrientes arquitectónicas han influido sobre la arquitectura contemporánea: el funcionalismo, la arquitectura internacional y por último la posmodernista; por tanto, las necesidades y a su vez perspectivas arquitectónicas, proporcionan a la arquitectura contemporánea un carácter pluralista "por tal motivo, a mi modo de ver, como lo han propuesto algunos autores, creo que nuestra arquitectura contemporánea puede calificarse como pluralista."[84] La arquitectura pluralista está en ciertas tendencias, como lo son la plástica, racional, libre, monumentalista, tradicional y escultórica.

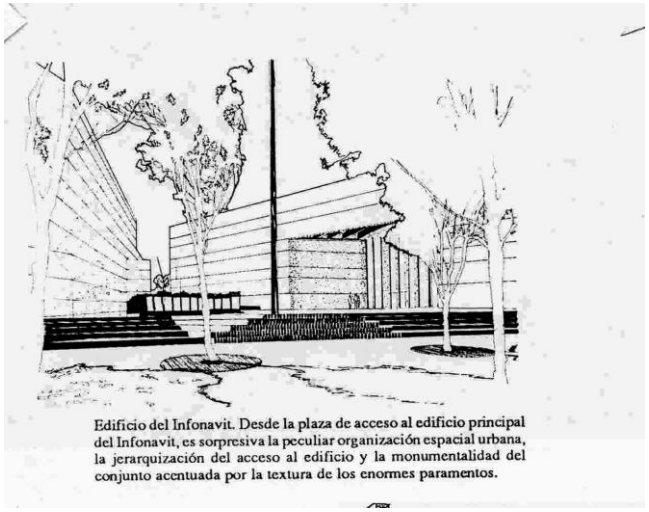
A la arquitectura racional, dentro de esta tendencia, "le es inevitable relacionar todos los elementos entre sí, como la estructura, los pisos, las ventanas, las unidades de iluminación interior, los plafones instalaciones y hasta disposición del mobiliario."[85] Esta corriente está representada por Augusto H. Álvarez, Juan Sordo Madaleno y José Adolfo Wiechers, con el centro operativo Bancomer, 1980 y el Hotel Presidente Chapultepec, 1977, Juan José Díaz Infante con la "Tapo", 1979, y el edificio de Citibank, 1980, Ramón Torres con el nuevo edificio de la Lotería Nacional y la Torre de Mexicana de Rafael Mijares, de 1981.

México, a partir de los setentas busca recobrar la unicidad de la obra arquitectónica a partir de un nuevo concepto plástico, de tal forma que surgen varios arquitectos con esta iniciativa, así como la de su obra. "La obra del arquitecto Teodoro González de León (y sus diversos asociados) es altamente representativa de esta vocación, por la

[84] Carlos Lira Vázquez, op. cit., p. 185.
[85] Ibid., p. 186.

pasividad, los efectos espectaculares y el sentido expresivo del espacio. A partir de la séptima década, introduce una serie de innovaciones de lenguaje que contribuyeron al fortalecimiento de un estilo propio pleno de originalidad. En los interiores aparece como objetivo espacial el patio cubierto, cuya presencia determina generalmente el ritmo compositivo global, al ser el área centralizadora de actividades, en torno a la cual se organizan las dependencias del conjunto; los exteriores se caracterizan por una robusta volumetría de muros de concreto con acabado aparente. La masividad de acuerdo a la condición del diseño, se logra mediante el remetimiento de ventanas, las superficies oblicuas y la profusión de sombras, elemento que resulta capital dentro de esta peculiar amalgama plástica."[86]

Como ejemplo de obra dentro de este estilo tenemos el edificio de la Delegación Cuauhtémoc 1972, las oficinas centrales del INFONAVIT 1973, y el Colegio de México 1975.



Edificio del Infonavit. Desde la plaza de acceso al edificio principal del Infonavit, es sorpresiva la peculiar organización espacial urbana, la jerarquización del acceso al edificio y la monumentalidad del conjunto acentuada por la textura de los enormes paramentos.

Una intención similar se observa en el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo 1981, "en el que no sólo los ejes internos sino la misma forma del edificio, se alejan de manera determinante de la concepción tradicionalmente rectangular para convertirse en una estructura con identidad geométrica propia."[87]

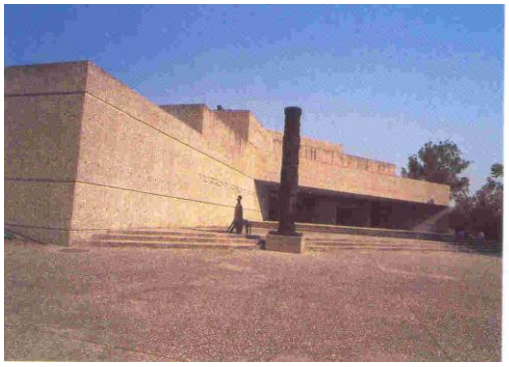


FIG. 25. Museo Rufino Tamayo de Arte contemporáneo.

[86] Enrique X. de Anda, op. cit., p. 215.
[87] Ibidem.

A mediados de la década de los ochenta, Teodoro González de León y sus asociados inician el ejercicio de otra modalidad de diseño. Sin abandonar los conceptos que distinguen el trabajo de la que hemos denominado su primera etapa. Podemos decir que en la segunda etapa "se comparte la elaboración de un lenguaje arquitectónico común a partir de elementos que pueden identificarse en sus obras: como desarrollo de espacios, interiores capaces de concentrar/generar actividades, importancia del acceso, valoración del muro y sus texturas, respeto por el contexto, libertad frente a las exigencias del programa y los dictados de la perspectiva moderna"[88], como ejemplo de esto podemos mencionar al Auditorio Nacional.

Fig. 26. Auditorio Nacional.

Ahora nos referiremos al período de los ochentas y aún de los primeros cuatro años de los noventas, en donde la característica es el diseñar espacios. Veamos algunos ejemplos que puedan ayudar a la comprensión de la edificación arquitectónica en este período:

Existen una gran cantidad de edificios revestidos con espejos o "es que se trata de la anti arquitectura" por dos razones: primero, se cancela la posibilidad de un diseño a profundidad, toda vez que la única solución al planteamiento estético es la de el uso extensivo del vidrio espejado (en su mayoría se trata de edificación para amplia explotación comercial), y en segundo lugar, se niega la corporeidad y presencia física del edificio, al provocar que sea el reflejo del entorno (y del celaje mismo) el único que tiene que ver en el aspecto externo del edificio."[89]

También hay ejemplos de otras edificaciones arquitectónicas y sus respectivos autores, pertenecientes a esta época: Un grupo importante es el que forman Aurelio Nuño, Carlos McGregor y Clara de Buen "este equipo de diseño cuenta con obras de gran trascendencia arquitectónica, por el particular refinamiento impuesto a la calidad de sus concretos y el aprovechamiento plástico de la estructura, quizás el mejor ejemplo de esto se tenga en las estaciones de la línea A (tren ligero) de la ciudad de México (1901) y, el conjunto de oficinas para IBM de la ciudad de Puebla (1992)."[90]

[88] Pedro Canrado Sondereger, "Memoria y

Utopía en la Arquitectura Mexicana", 1990, p. 101.
[89] Ibid., p. 239.
[90] Ibidem.

Dentro del T.E.N (Taller de Enrique Norten y Asociados) se presenta el Centro Cultural Lindavista (1992). Del grupo de diseño Sánchez Arquitectos y Asociados, formado regularmente por Félix Sánchez, Luis Sánchez R., Gustavo López, Fernando Mota, Álvaro Díaz y Raúl González, citamos dos obras de reconocido valor arquitectónico: Los conjuntos de oficinas en la calle de Flora (sede de su propio taller de arquitectura, 1986, 1992) y el Centro de Investigación y Estudios de Posgrado del ITAM (1991), con sus renovadas proposiciones de forma. Hemos de mencionar al Hotel Marquís (1992), hemos de mencionarlo por ser una obra de indudable calidad formal y porque es de las pocas que se han adscrito al postmodernismo.[91]

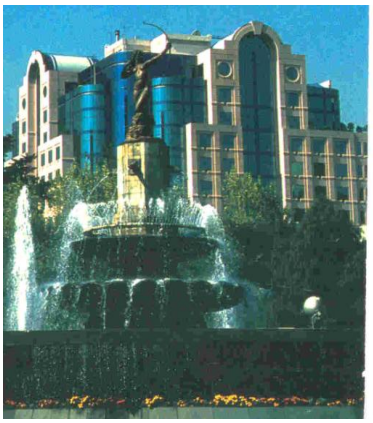
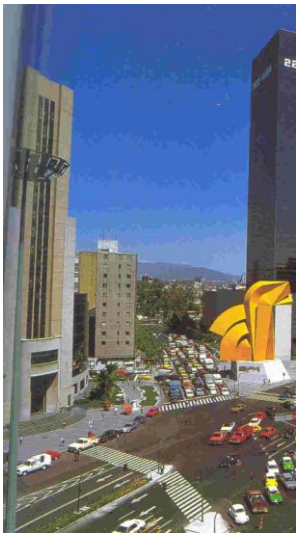


Fig. 27. Hotel Marquís

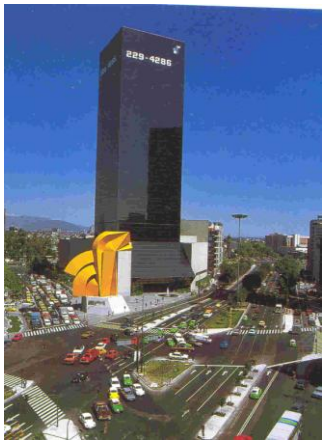
[91] Ibidem.

A continuación presento una lista de los espacios arquitectónicos, datos de ubicación y especialización:

1. Edificios de la Lotería Nacional. Ingeniero José Ángel Cuevas 1933, Arq. Ramón Torres, 1981. Funcionalismo y racionalismo. [92]

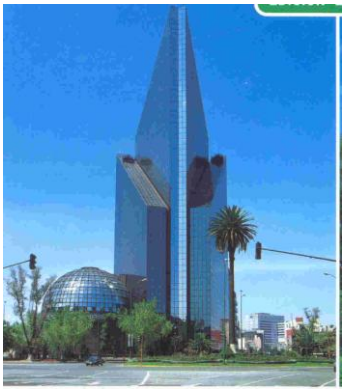


2. Torre del Caballito.

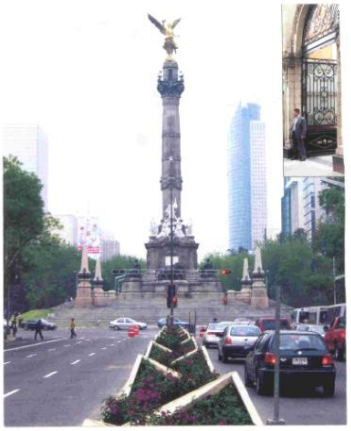



[92] Ibid., p. 181 y 219.

3. Bolsa de Valores, Arquitecto Juan José Díaz Infante, 1990, Pluralismo.



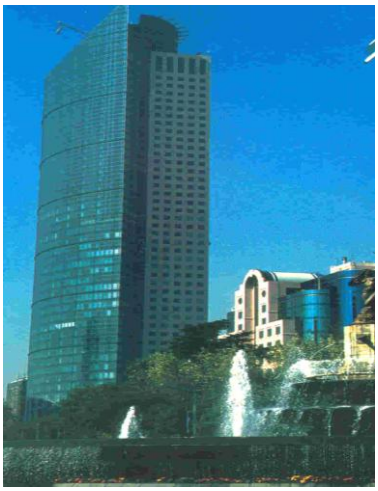
4. El Ángel de la Independencia, Arquitecto Antonio Rivas Mercado y el escultor francés Enrique Alciati, 1910.



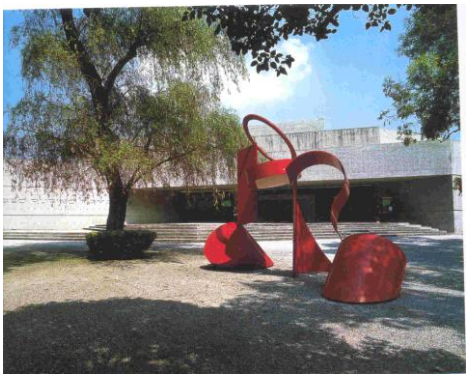
5. Diana Cazadora, Manuel Olaguibe, 1942.

6. Hotel Marquís, Arquitecto Gorshtein, 1991. Modernidad.

7, Torre Mayor, Arq. Zeidhler Robert, 2003.



8. Museo Rufino Tamayo, Teodoro González de León, 1981.



9. Museo Nacional de Antropología e Historia, Arq. Pedro Ramírez Vázquez, 1964.

10. Museo Nacional de Historia, 1865.

11. Hotel Marriot, 1990.

12. Auditorio Nacional, Arquitecto Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, 1991.

13. La Fuente de Petróleos, Escultor Juan Francisco Olaguíbel, sobre un monumento de Vicente Mendiola, 1938.

**3.10 ESPACIO-TIEMPO Y LA ESTRUCTURA DEL LIBRO OBJETO.**

Estructura.- Un contenedor (buzón gráfico), el cual tiene la función de exhibir los 13 grabados, cuya estructura está adecuada a manera de que el espectador intervenga en el tipo de lectura, al sacar y manipular las tarjetas postales para su observación.

Espacio.- Está conformado por el contenedor (buzón gráfico), que es el libro y, que en un primer tiempo, se abre la tapa del buzón para que consecuentemente se observen las 13 tarjetas postales o lo que son las páginas del libro.

Se Puede observar las páginas sacándolas del contenedor, y, al ir manipulando las imágenes a partir de la lectura visual de cada una de ellas, pueda recrear el espacio y tiempo real de la representación de las mismas.

**CONCLUSIONES**

Al término de esta investigación podemos decir que las experiencias vividas son múltiples en varios sentidos.

Por un lado, la parte que corresponde a la investigación y todo lo que eso conlleva y que posteriormente se convirtió en la idea principal o parte fundamental del libro objeto. Por otra parte, la producción y elaboración del libro que me proporcionó la posibilidad de lograr los objetivos planteados al inicio de este proyecto de investigación.

Dentro de los objetivos de realizar un libro, esta la adecuación de una idea o un concepto a una estructura como el libro objeto y por consecuencia la realización del mismo.

Cabe mencionar que la propuesta de inicio fue modificándose y evolucionando, pero siempre como parte y a favor del mismo proceso de producción y elaboración.

Esta experiencia me permitió ampliar el concepto que tenía del grabado y de la misma forma poder comprender y utilizar los elementos necesarios para poder obtener o realizar una mejor expresión dentro de la gráfica, en este caso la xilografía, así como conocer de otras técnicas antes no utilizadas por mi como la serigrafía y dentro del hueco grabado la técnica de la punta seca.

Finalmente podemos decir que el arte no tiene límites, sino por el contrario, lo único que lo limita es la creatividad de cada artista.

Así podemos comprender que los seres humanos tienen una amplia relación entre las actividades que realizan con su cuerpo, su mente y el medio que los rodea. La percepción que se da como respuestas de un proceso orgánico en el cual interactúan sensaciones y sentimientos del individuo en el espacio que lo rodea.

El hombre tiene relación con el espacio, ya que no solo transita en el, sino que este es representado de acuerdo a su época. De tal manera que el espacio y el tiempo son elementos que pertenecen a nuestra vida por ello caracterizan a los libros alternativos, los cuales surgen como una opción viable en la forma de expresar lo artístico ya que propone no solo su observación, sino la posibilidad de tocarlos y deambular en ellos.

En el caso concreto al hablar de transitable, lo podemos relacionar con el transitar o recorrer por la avenida Paseo de la Reforma, de manera alternativa y diferente con el Libro Objeto Buzón Gráfico.

**BIBLIOGRAFÍA:**

Acha Juan, "Expresión y Apreciación Artística, Artes Plásticas", 2ª., edición, México, Trillas, 1994, 240 pp.

Acha Juan, "Las Operaciones Sensoriales en el Consumo de las Artes Visuales", México, ENAP, UNAM, 2001, 24 pp. Cuadernos de la Difusión de Estudios de Posgrado.

Bachelard, Gaston, "La Poética del Espacio", México, F.C.E., 1997, p. 181

Bravo Saldaña, Yolanda, "Ciudad de México, Historia, Arte y Monumentos", México, Ediciones Monclem, 2000, 127 pp.

Bonfil Batalla Guillermo, "Pensar Nuestra Cultura", México, Alianza Editorial, 1991, 172pp.

Chueca Goitia Fernando, "Breve Historia del Urbanismo", España, Alianza Editorial, 1997, 241 pp., Colección el libro de bolsillo.

Dawson John, "Guía Completa de Grabado e Impresión, Técnicas y Materiales", España, H. Blume ediciones, 1982, 192pp.

De la Encina Juan, "Teoría de la Visualidad Pura", México, UNAM, 1982, 113pp.

De la Torre Villar Ernesto, "Breve Historia del Libro Alternativo en México", México, UNAM, 2001, 260 pp.

Del Moral Enrique, "El Hombre y la Arquitectura, Ensayos y Testimonios", México, UNAM, 1983, 240pp., Facultad de Arquitectura, Centro de investigaciones Arquitectónicas.

Dondis A. Donis, "La Sintaxis de la Imagen. Introducción al Alfabeto Visual", México, Gustavo Gilli, 1992, 211 pp., Colección Gustavo Gilli Diseño.

Escolar Hipólito, "De la escritura al libro", España, Editorial Promoción Cultural, 1976, 156 pp.

Faine Brad, "Nueva Guía de Serigrafía", México, Editorial Diana, 1991, 105 pp.

Estrada de Gerlero, Elena, "La Arte y la Vida Cotidiana", México, UNAM, 1995, 333pp., Instituto de Investigaciones Estéticas.

Harvey Shiffman, Richard, "La Percepción Sensorial", México, Editorial Limusa, 1981, 453 pp.

Heller Eva, "Psicología del Color", como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón, España, Gustavo Guilli, 2004, 309 pp.

Hesselgren Sven, "El Hombre y su Percepción del Ambiente Urbano, una Teoría Arquitectónica", México, Limusa, 1989, 258 pp.

Kartofel Graciela y Manuel Marín, "Ediciones de y en Artes Visuales, lo Formal y lo Alternativo", México, UNAM, 1992, 94 pp., Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Katzman Israel, "Arquitectura del Siglo XIX en México", México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 1973, 330 pp., Tomo I.

León Tello, Francisco José, Sanz María Virginia, "Estética y Teoría de la Arquitectura", España, CSLLC, EMCOMP,1994, 1363 pp.

Lira Vázquez Carlos, "Para una Historia de la Arquitectura Mexicana", México, Universidad Autónoma Metropolitana, Tilde, 1990, 202 pp.

López Chuchurra Osvaldo, "Estética de los Elementos Plásticos", España, Labor, 1970, 155pp.

Martínez de Sousa José, "Pequeña Historia del Libro", 2da. Edición, España, Labor, 1992, 203 pp., Colección Labor Nueva Serie 26.

Millares Carlo Agustín, "Introducción a la Historia del Libro y las Bibliotecas", México, Fondo de Cultura Económico, 1971, 399pp.

Norberg Shulz, Christián, "Existencia, Espacio y Arquitectura", Argentina, Paídos, 1971, 144 pp.

Renán Raúl, "Los Otros Libros, Distintas Opciones en el Trabajo Editorial", 2ª edición, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1999, 100 pp., Colección Biblioteca del Autor.

Rossi Aldo, "La Arquitectura de la Ciudad", tercera edición, España, Gustavo Gili, 1966, 239 pp., Colección Punto y Línea.

Ulloa del Río Ignacio, "El Paseo de la Reforma, Crónica de una Época 1864-1949", México, UNAM, 1997, 138pp.

Valencia García Guadalupe, Olivera Córdoba María Elena, "Tiempo y Espacio: Miradas Multiples" México, UNAM, Plaza y Bildes editores, 2005, 830 pp Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

Wong Wucius, "Fundamentos del Diseño Bi y Tridimensional", España, Gustavo Gili, 1979, 204 pp.

X de Anda, Enrique, "Historia de la Arquitectura Mexicana", México, Gustavo Gili, 1995, 253 pp.

Zavala Silvio, "En Defensa del Paseo de la Reforma", México, Universidad Iberoamericana, 1997, 158pp.

**MATERIAL PROPORCIONADO POR EL SEMINARIO Y TALLER LIBRO ALTERNATIVO**

Carrión Ulises, "El Arte Nuevo de Hacer Libros", México, El archivero, 1988, 19pp.

Javeria I. Arasa, Joan, "Libros Alternativos", España, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, 47 pp

Katanan, Isabel, "Arquitectura del siglo XIX en México", México, UNAM, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 1973, Tomo I, pp. 330 pp.

Manzano Águila Daniel, "Características y Clasificación de los Libros Alternativos", s.p.i. (2).

Manzano Águila Daniel, "Libros Alternativos", España, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, 47 pp

"México en el Tiempo, Fisonomía de una Ciudad", México, Departamento del Distrito Federal, 1945, 302 pp.

Morriña Rodríguez Óscar, "Fundamentos de la Forma", Cuba Editorial Pueblo y Educación, 1989, 106 pp.

Munari Bruno, "¿Cómo nacen los objetos?, 5ª edición, España, Gustavo Gili, 1993, 383 pp.

**HEMEROGRAFÍA**:

Fraser Giffords Gloria, "La Postal Mexicana, Ecos Diversos", Artes de México, México, 1999, revista libro número 48, pp. 10-13.

Orellana de Margarita, "El Poder de la Memoria Fugaz", Artes de México, México 1999, revista libro número 48, pp. 6-7.

Burian Eduardo R. "Arquitectura en Instantáneas", Artes de México, México 199, revista libro número 48, pp. 44-46.

"Imagen de la Gran Capital", Almacenes para los Trabajadores del Departamento del Distrito Federal, México, 1985, 316 pp., Enciclopedia de México.

"Al Arte Moderno en México, breve historia siglo XIX y XX", Porrúa 1937, 474 pp.

"Ciudad de México", Guía México, México desconocido, febrero-marzo de 2003, publicación editada por la editorial México desconocido, 140 pp.

**CATALOGOS**:

"Catalogo de Monumentos Escultóricos y Conmemorativos del Distrito Federal", México, Departamento del Distrito Federal, 1977, 351 pp.

Stellweg Carla, "Impresiones Libros de Artista", Catálogo de la Exposición del Ministerio de Cultura, España, Dirección General de Bellas Artes, 1982, 48 pp.

Wilson Martha, "Impresiones Libros de Artista", Catálogo de la Exposición del Ministerio de Cultura, España, Dirección General de Bellas Artes, 1982, 48 pp.

Tannenbaum Bárbara, "Impresiones Libros de Artista", Catálogo de la Exposición del Ministerio de Cultura, España, Dirección General de Bellas Artes, 1982, 48 pp.