

35
20j



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

“De cemento y de pie”

Elementos estructurales del libro tradicional
aplicados para la elaboración de un libro-objeto

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN ARTES VISUALES

Presenta

CYNTHIA TRIGOS SUZÁN

Director de tesis

M. en A.V. DANIEL MANZANO ÁGUILA

México, D.F. 1997



DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi mamá y a mi papá.

Gracias

- A mi mamá, por el financiamiento y la paciencia
- A Rosa, por los préstamos y donaciones
- A Kiyoto por la confianza y el apoyo
- A Daniel, Pedro, Víctor, Alfredo y al Mtro. Portillo por su atención
- A Sara y a Ricardo por ser, de cierta forma, culpables de este trabajo
- A García por ventajosa
- A Ricardo y a Jorge por las fotos
- A todos los que amablemente donaron sus zapatos, (especialmente a Varita de nardo)
- A **todos** mis cuates por estar ahí
- A la gente del *Miércoles*, por nutrir la idea
- A Juan B. por lo aprendido
- Al rey “ch” por la inspiración

Indice

Introducción

CAPÍTULO I Los libros

1.1 El libro tradicional.....	5
1.2 El libro de artista.....	10
1.3 El libro-objeto.....	14

CAPÍTULO II Tridimensionalidad

2.1 Breve historia de la escultura.....	19
2.2 El objeto.....	36
2.3 La propuesta	
2.3.1 Elementos estructurales del libro tradicional.....	41
2.3.2 El zapato como elemento de la propuesta.....	43

CAPÍTULO III Desarrollo del libro *De cemento y de pie*

3.1 Bocetos y maquetas.....	54
3.2 Materiales	
3.2.1 Materiales internos.....	57
3.2.2 Materiales externos.....	58
3.2.3 Herramientas.....	60
3.3 Elaboración.....	60
Conclusiones.....	63

Introducción

Las pisadas rebotan en el cemento, millones de pares navegan en la ciudad sin dejar huella, ignoran la extraña sensación de pisar terreno suave y de hundir su planta en el planeta. Quizás asuste la rara comunión del cuerpo fusionado con el suelo, como amoldando el mundo a nuestro paso o lastimando la epidermis tan sensible de la tierra. Las ciudades, las calles, los millones de toneladas derramadas son costras secas y perennes aislantes del tiempo.

La idea de un libro *De cemento y de pie* tiene dos motivos: el primero surge de la oportunidad de participar en el Seminario-Taller sobre Libro Alternativo, con el planteamiento de profundizar en la experimentación para la creación de libros alternativos y en particular de un libro-objeto. Debido a la inclinación personal por el área de la escultura, este trabajo se enfoca a encontrar algunos puntos de relación entre el libro y esta disciplina; es fundamentalmente una investigación que parte de la tridimensionalidad del libro.

El segundo motivo surge del primero; el planteamiento de un libro llevado al extremo de sus posibilidades físicas desembocó inevitablemente en transformar toda la subjetividad posible de un libro en un lenguaje táctil, tridimensional. Al suceder esto, se elimina de inmediato la inclusión de cualquier palabra y se inicia la búsqueda de las metáforas y las diversas significantes que puede tener un objeto. De esta manera, el proyecto *De cemento y de pie* propone un libro que no “habla” de los objetos, sino que los presenta como elementos capaces de significar y de platicar historias... sin palabras.

El objetivo principal de este trabajo es transportar algunos elementos estructurales del libro tradicional a un lenguaje tridimensional, a fin de lograr un libro-objeto que enfatice sus características, es decir, que sea esencialmente táctil, que su tridimensionalidad sea evidente en todos los aspectos que lo componen. Para sustentar la propuesta se tomaron en cuenta textos sobre el libro y sus opciones, sobre escultura y sobre el objeto. El primer capítulo nos expone la situación del libro antes y ahora, así como las variaciones artísticas que

existen en torno a él. El segundo capítulo narra brevemente la historia de la escultura, el papel de los objetos en nuestro tiempo, y plantea los orígenes de la propuesta. En el tercer capítulo se explica detalladamente al libro *De cemento y de pie*, desde los conceptos que intervienen, hasta las técnicas, materiales y herramientas que se utilizaron para su elaboración.

CAPÍTULO I LOS LIBROS

1.1 El libro tradicional

El más grande invento de la humanidad no es la rueda, ni ningún otro aparato. El más grande invento del hombre está discurriendo ante sus ojos en este preciso instante en forma de un conjunto ordenado de líneas curvas y rectas separadas por espacios. La escritura y el lenguaje permiten que hombres que vivieron hace miles de años puedan transmitirnos sus ideas. Nos permitió superar las barreras espacio temporales de nuestro universo, mucho tiempo antes de que se estableciera la teoría de la relatividad. No solamente nos abrió puertas a otros mundos, sino que nos dio la posibilidad de convertirnos en creadores de mundos a pesar de nuestra humilde condición humana. Hemos abusado de este gran invento, basta analizar cuántas palabras son utilizadas diariamente para hablar de nada útil, cuántos miles de millones de palabras languidecen inútiles compartiendo una torta en el cajón del escritorio de algún burócrata...

El hombre en su necesidad de nombrar y definir los objetos del mundo, y para establecer comunicación con sus semejantes (dado que es un ser social), se ha valido del lenguaje tanto para ordenar su pensamiento como para expresar sus ideas, sentimientos y deseos. El lenguaje más utilizado (el oral) requiere de equivalentes gráficos para dejar establecida una definición.

Se sabe que el hombre ha sido capaz de hacer representaciones por lo menos desde hace 40 mil años, e indiscutiblemente los rastros más antiguos de que se tiene conocimiento tienen origen en lo que a través de las épocas hemos entendido como arte. Así “el arte o por lo menos una habilidad gráfica que hace las veces de arte, constituye el origen de todos los sistemas por los cuales se presenta visualmente lo que puede expresarse por medio de la palabra”.¹

Así, de entre todas las creaciones que han revolucionado la vida del hombre, la escritura se perfila como la suprema hazaña intelectual. No fue inventada una sola vez, sino hasta en seis épocas diferentes y en lugares tan distantes como China y

¹ Escolar Hipólito, La escritura, 1976, p.14

América Central. Cada uno de estos intentos comenzó con imágenes sencillas y con simples trazos o puntos idóneos para registrar objetos y números. Por lo general narrando acciones y situaciones que nada tienen que ver con la comunicación de la palabra hablada, pero que pueden transmitir ideas bajo forma de imágenes, de hecho cualquiera puede entenderlas, independientemente del idioma que hable.

Las civilizaciones que evolucionaron hasta el punto de ciudades (con complejas estructuras de comercio y de comunicación), requirieron de una ruta más íntima entre su idioma y sus formas de representación gráfica, algo lo bastante flexible como para registrar el lenguaje de una forma más abstracta. Es entonces que el camino hacia una escritura con signos bien definidos se consolida al tomar en cuenta los fonemas y no los aspectos narrativos. Los trazos se abstraen hasta llegar a combinaciones simples de líneas que representan sonidos aislados, y que juntos y organizados, suenan como palabras. Estos trazos se conocen como alfabetos. El primer uso alfabético de que se tiene noticia, data de entre 1600 y 1200 a.C. nuestro alfabeto tiene orígenes en Fenicia entre 1500 y 1100 a.C.

Para preservar documentos con la utilización de alfabetos, el hombre ha utilizado diferentes soportes con materiales tan diversos como: barro, piedra, piel, papiro, tablillas de marfil y de madera delgada cubiertas de cera, hasta la obtención del papel en el siglo XIII de nuestra era . Cada soporte exigiendo métodos de escritura y de impresión diferentes; cuña, pincel, cincel, hasta las primeras impresiones realizadas en China desde tres siglos antes de Cristo.

Hablar de la aparición del libro, nos remonta a Egipto en la época de Atalo I rey de Pérgamo, en donde se comienza a escribir por ambos lados los pergaminos, además de introducir el uso de plegarlos. Sin embargo, el primer libro impreso de que se tiene conocimiento data del año 868 d.C.

En tanto tiempo desde su invención, la expresión escrita avanzó con paso lento, sin variaciones muy significativas, pero en 1440 aproximadamente, la escritura toma un nuevo aire, aparece la imprenta brindando un impulso inesperado a la comunicación y a la transmisión de conocimientos.

Entonces queda claro que el libro es un objeto que ha acompañado al hombre desde mucho tiempo atrás, y que su utilización ha tenido especial importancia en la evolución,

principalmente desde Gutenberg hasta nuestros días, logrando convertirse en un objeto abundante, personal y sobre todo útil, a diferencia de su manejo anterior al siglo XV, cuando los documentos eran escasos, laboriosos y con soportes temporales que hacían de los libros objetos tan preciados como tesoros.

De esta forma nos damos cuenta de la trascendencia de la imprenta para el desarrollo de la humanidad, pues al aparecer “la cultura pasó de una virtual oralidad primaria al ámbito de lo textual. Antes alguien hablaba y convertía a los oyentes en un grupo, en un público verdadero, ahora, lo impreso propiciaba más bien el viaje introspectivo”². Lo que antes se transmitía en grupo (el conocimiento), ahora podría ser adquirido de manera individual o irónicamente, de manera masiva, abriendo una brecha enorme entre el autor y el lector.

Actualmente, gracias a los avances en los métodos de impresión, esta “despersonalización” es ya parte de la realidad del libro. No obstante, aún resulta ser uno de esos inventos casi perfectos que, a pesar de los años y de la tecnología conserva su esencia. En este punto es donde entra el artista, valorando no

² Zavala R, Roberto, El libro y sus orillas, 1994 p.16

sólo el contenido de un libro, sino su forma, su color, su textura y el espacio físico y plástico que puede ocupar como medio de expresión. Un libro puede ser el universo en donde se mueve el lenguaje y de nosotros depende qué tanto lo limitemos.

1.2 El libro de artista

La historia del arte del libro no es la del arte tipográfico, ni tampoco es la de la ilustración, la encuadernación o los caracteres de imprenta. “El libro es siempre un todo. El poeta francés Paul Valéry comparaba la creación de un libro a la arquitectura, al menos en lo que atañe a la estructura, a la construcción del conjunto de la obra y a su composición”³

Es necesario dejar en claro que los avances en los métodos de impresión a través de las épocas, no han impedido que se elaboren cantidad de libros poco ortodoxos, de hecho siempre han existido ediciones especiales que cuentan con pocos ejemplares y que tienen un trabajo prácticamente artesanal.

La situación del libro en nuestro siglo, se puede resumir en que éste, es un objeto de uso cotidiano, cuyas facilidades de

³ Renán ,Raúl, Los otros libros, 1988, p.18

producción en serie le permiten alcances masivos a un bajo costo, y que es considerado ante todo un objeto funcional, algo así como un recipiente del conocimiento. Dicho lo anterior, nos es más sencillo comprender los motivos que tuvieron algunos artistas vanguardistas de los años 60, para retomar las cualidades del libro y explotarlas de manera plástica. En 1961, Dieter Rot encuaderna algunas hojas sacadas de viñetas, periódicos y cuadernos para colorear, numerando y firmando sus ejemplares; en 1962 Edward Ruscha publica *Twenty-six Gasoline Stations* (secuencia de 26 fotografías b/n de gasolineras) cuya edición no es limitada y no va firmada, marcando así dos vertientes de la elaboración de libros de artistas: la primera con cierto espíritu neo-dadá, que sugiere la exploración de cada libro como algo único, y la segunda que es más conceptual definiendo al libro como una serie de imágenes sin pretensión estética.

La situación cultural del momento, bajo cierta presión de la conciencia de los modelos culturales elitistas y la desconfianza ante un arte único inspirado solo en la irracionalidad del gesto creador, inclinó a algunos artistas a buscar medios de expresión alternativos. El tomar como medio al libro, deja entrever cierta necesidad de dirigirse a un público más amplio, así como tomar

ventaja de los avances en los medios de reproducción. Artistas como Cage y Maciunas se suman a este proyecto de democratización del arte retomando tesis dadaístas que pretenden abolir las diferencias entre el arte y lo cotidiano, rechazando la separación entre creador y espectador, encontrando en el libro un camino ideal para denunciar o abandonar las concepciones aristocráticas y sacralizantes de la obra de arte.

Por otro lado, con menor interés en difundir la obra, los artistas minimalistas y más tarde conceptuales, buscan una creación artística no-sensible, haciendo hincapié en la articulación de ideas y análisis, tomando el lenguaje como vehículo y material a la vez, tomando del libro su carácter informativo y su calidad de expositor del pensamiento:

El lenguaje puede ser algo subjetivo, pero ocurre en un espacio específico, real, concreto: la página. A diferencia de los libros tradicionales, en estos *libros de artista*, el creador plástico se encarga ahora de la producción total; ya no es un simple ilustrador de la obra de un escritor, esta nueva manera de ver los libros le otorga la responsabilidad completa, tanto de los textos como de las imágenes, tanto de la impresión como del encuadernado, logrando así que el autor se proyecte plenamente

incursionando en campos ilimitados, ya no es solo un pintor o un grabador, sino un creador de conceptos que se vale de los más diversos materiales.

“Por *libro de artista* proponemos entonces entender un libro que es por él mismo una obra y no un medio de difusión de ésta. Esto implica que el libro no es un simple contenedor indiferente del contenido (como, por ejemplo, en el caso de la novela que no está más que formalmente ligada a la estructura secuenciada del libro): la forma-libro es parte de la expresión y de la significación de la obra realizada por el libro (en lugar de en él). Esta definición parece suficientemente discriminadora como para omitir cualquier otro criterio *a priori* (en relación, por ejemplo, con un número mínimo de páginas), que amenazaría con únicamente alimentar argucias bizantinas”⁴.

En el caso particular de México, es importante mencionar que diversos artistas han explorado las posibilidades de relación que hay entre el lenguaje escrito (libro) y las artes plásticas, como ejemplo, en enero de 1996 en el Museo del Chopo, se llevó a cabo la V Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental, con la participación de artistas de diferentes partes del mundo,

⁴ Moeglin-Delcroix, *Livre d'artistes*, 1985

cuyo interés común, es descubrir y explorar las maneras de integrar los lenguajes artísticos, de la misma manera que muchos otros movimientos importantes de nuestro siglo, como el collage, el performance etc. “Apertura y síntesis, campo dialéctico/dialógico, espacio de poética polifónica e intertextualidad, el texto verbal-visual entraña una confluencia de poéticas y lenguajes artísticos que prolonga y actualiza las propuestas no agotadas de las vanguardias clásicas e incorpora las experiencias y potencialidades de la tecnología y el saber del final de siglo-final de milenio”⁵

1.3 El libro-objeto

El *libro-objeto* es también un libro hecho por un artista, sin embargo hay ciertas variaciones útiles para diferenciar al *libro de artista* y al *libro objeto* . Podemos distinguir dos tendencias en cuanto al *libro-objeto*: primero los *poemas-objeto* de los surrealistas y las encuadernaciones realizadas por Georges Hugnet de ciertos libros en los años 30, trabajando el *aspecto* del libro en cuanto al texto (un poco como libros ilustrados, pero con materiales ajenos

⁵ Poesía Visual, convocatoria V Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental, 1994, p.3

a la producción tradicional de libros, como acrílico o metal). La otra parte, que data de fechas más recientes, se inspira en técnicas de collage Pop, en acumulaciones del Nuevo Realismo y de la recuperación de materiales por el arte Póvera. Así el libro es un objeto que tiene forma de libro pero está liberado de toda preocupación literaria. El *libro-objeto* resalta el carácter de objeto antes que el de libro, es decir, pone la realidad táctil por encima de el contenido informativo. “Comprender algo es comprender la estructura de que forma parte y/o los elementos que forman la estructura que ese algo es. Un libro está formado de diversos elementos, uno de los cuales puede ser un texto. Un texto que forma parte de un libro no es necesariamente la parte esencial o más importante del libro”⁶.

Como comentamos anteriormente, algunos artistas conceptuales de los años sesenta, que se dedicaron a la elaboración de libros, utilizaron el formato de las páginas como un medio accesible para presentar sus ideas o para transmitir información de una manera re-contextualizada, sin embargo hubieron algunos otros que trabajaron el libro y sus páginas en

⁶Carrión, Ulises, El nuevo arte de hacer libros, 1975, p.14

términos de estructura, como materia prima de su trabajo, enfatizando sistemas que fuesen diseñados especialmente pensando en cada parte (física) del libro, en el movimiento de sus páginas, y en su presencia en el espacio⁷, de estos artistas podemos mencionar a Sol LeWitt, Stanley Brouwn, Lawrence Weiner, entre otros.

Creo oportuno mencionar que esta libertad que se presenta al creador de cualquier libro, sugiere la posibilidad de un trabajo con características escultóricas. El simple hecho de percibir la creación de un libro en base a sus estructuras, justifica de alguna manera el análisis espacial, y nos remite más directamente a un *todo* que se puede expresar de manera clara por medio de la escultura.

Es importante ubicar el trabajo que presento, ya que se encuentra en el marco de la exploración de estos *libros* en México; desde hace varios años, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se realiza un seminario del Taller de Producción de Libro Alternativo, en donde maestros y alumnos participan experimentando con diferentes técnicas las posibilidades del libro. Al final de cada seminario se realiza una exposición en donde se

⁷ Robert Morgan, Artist's Books p.208.

ha podido observar la diversidad, tanto de conceptos como de materiales con los que se puede trabajar en este campo. Las opciones presentadas van desde libros gráficos con formatos poco comunes, “contenedores” de páginas de las formas más diversas, instalaciones con video, libros transitables, e incluso un libro-escultura hecho de piedra.

Como ejemplo de la utilización del libro como estructura para la elaboración de esculturas, puedo mencionar el trabajo de Humberto Spíndola, artista mexicano que realiza trabajos escultóricos a través de la ingeniería de papel. Sobre la concepción de estos libros-esculturas, Jorge Alberto Manrique opina “Los refinados objetos escultóricos de Humberto Spíndola no son efímeros: pueden durar lustros y siglos, pero a condición de no estar expuestos sino en breves lapsos. Son joyas en estuche que no adquieren su corporeidad ni su verdadera existencia sino en el corto tiempo en que son contemplados”⁸.

“El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve

⁸ Garda, J. Carlos, “Libros escultura con vida eterna” Periódico Reforma, sección C, México D.F. viernes 27 de diciembre de 1996.

sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales”⁹.

⁹Carrión, Ulises, El nuevo arte de hacer libros, 1975, p.11.

CAPÍTULO II TRIDIMENSIONALIDAD

Quedó claro en el capítulo anterior que al hablar de libro-objeto, hablamos de un libro en el que resaltan sus características físicas, táctiles, tridimensionales. Hablar de estos aspectos en el área del arte, es hablar inicialmente de escultura.

2.1 Breve historia de la Escultura

Los orígenes de la escultura datan de los períodos más remotos de la evolución del hombre. Es en el solutrense y el magdaleniense (10-20 mil años a.C.) cuando aparece una verdadera talla de piedra como arte de representación, desde bajorrelieves sobre las paredes de las grutas de Dordogne (Francia) y figurillas en relieve (Venus), hasta herramientas de piedra y hueso fabricadas por percusión. Sin embargo, los testimonios más conocidos del antiguo arte del escultor provienen principalmente de Egipto (5000 años a.C.), civilización que dominó tanto materiales

duros (granito gris y rosa de Asván, basalto, diorita) como blandos (calcáreas, alabastro, esquistos) perfeccionando sus técnicas utilizando, incluso, el seccionamiento de piezas por cuadros para lograr ampliaciones proporcionadas. A pesar de la escasez de materia en Egipto, lograron desarrollar la talla en madera, importando coníferas de Líbano, así como sicomoro y ébano de Sudán, formando ensamblados resanados con estuco para ser pintados. Escaseaban también los minerales cuprosos, sin embargo, utilizaron material de las minas del Sinaí, Chipre y Siria. Las primeras dinastías manejaron el cobre golpeado, y en el Nuevo Imperio y la Época Baja dominaron la técnica de la cera perdida.

En Grecia, paralelamente a la historia de Egipto, se trabajaban grandes y medianas figuras de mármol talladas, frotadas y pulidas , así como trabajos en metal desde 1760 a.C., apareciendo el hierro hasta 1150-1000 a.C. Poco se sabe de trabajos en madera ; materiales como cedro, ébano, álamo, y abeto, eran trabajados con sierra, hacha, cincel y gubia, sobre todo en el siglo VIII y hasta el VI.

A partir del siglo V la práctica de la talla del mármol fue empleada más frecuentemente, con herramientas más duras (hierro templado) y precisas (compás, escuadra, regla).

De Roma no se extraen importantes innovaciones, salvo la utilización de la barrena en el manejo del mármol, sirviendo para detalles minuciosos de cabello, ojos, pies, manos y rostro.

Desde el tercer milenio (2700 a.C.) en Colombia y Venezuela se puede apreciar el arte del modelado ligado al culto a la fertilidad representando figuras femeninas. A la par, la civilización Olmeca realizó tanto obras colosales (enormes cabezas monolíticas en bloques de basalto de hasta 20 toneladas) como miniaturas trabajando minuciosamente el jade y la serpentina¹. Hacia



¹ La serpentina es un silicato magnésico hidratado, impurificado por óxidos de hierro, puede ser de muchos colores y es utilizada como piedra ornamental.

el siglo VII y VIII d.C. los Mayas logran esculturas de enorme laboriosidad utilizando como herramientas únicamente la serpentina y el sílex².

Para los siglos VI al IX (Edad Media), la escultura abandona un poco su carácter de representación sobresaliendo ahora los bajorrelieves de tipo ornamental particularmente visible en los sarcófagos, debido a las nuevas necesidades del cristianismo, al abandono de las tradiciones antiguas de proporción y a la mala organización en los talleres de la época bárbara. Se utilizan materiales más fáciles de trabajar como tierra cocida y madera.

Al término de la Edad Media, aproximadamente en el siglo XV (Renacimiento) en Italia, varias técnicas de la escultura fueron retomadas (nunca antes proliferaron tanto las copias y las



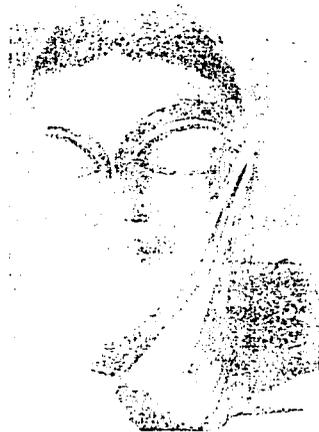
² El sílex o pedernal es un tipo de cuarzo, lustroso como la cera

falsificaciones) y casi nulamente variadas en cuanto a maneras de esculpir, sin embargo con una nueva manera de expresión utilizando la escultura del desnudo y el retrato. Se desarrolló también de manera importante el manejo del bronce (con bases en la artillería) y en gran medida la técnica de la cera perdida. Es necesario mencionar también que el Renacimiento, tuvo un retorno a la escultura en madera policroma debido a las representaciones religiosas “veristas”.

Los siglos XVII, XVIII e incluso parte del XIX, se dedicaron a respetar las prácticas del Renacimiento, no obstante se destacan avances importantes en cuanto al perfeccionamiento de técnicas ya existentes. La producción escultórica aumentó hasta el grado de caer en un maquetismo; cantidad de ampliaciones y reducciones centradas en el perfeccionamiento de la técnica se olvidaron un poco del carácter expresivo de la escultura. A mediados del siglo XIX, Rodin insiste en la relación de

superficie-luz que “vuelve a una verdadera disciplina plástica de proposiciones y de inflexiones”³.

La escultura del siglo XX, se caracteriza por cuatro tendencias específicas: el retorno a la talla directa, el ensamblado, el vaciado en plástico y la recuperación. “Ante todo se ha redescubierto el trabajo manual directo, instantáneo, físico, sobre el material, metal o piedra, que determina cada vez más la realización de la obra. Brancusi fue el primero en separarse de Rodin y del vaciado y en volver a otorgar valor a la talla directa desde 1908. Moore utilizó la talla directa, pero, a diferencia de los volúmenes cerrados de Brancusi, abre y ahueca la masa, para poner en movimiento una materia inanimada.”⁴ .Los avances tecnológicos de este siglo originan también un *apresuramiento* del proceso creador, sin embargo muchos



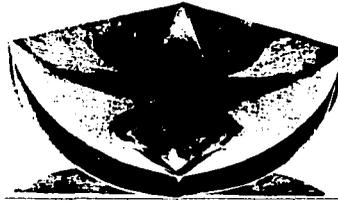
³Rudel, Jean, Técnica de la escultura, 1986, p.33

⁴ *Ibid.*, p. 35

artistas vuelven al modelado como base de su obra, apoyándose después en todas las facilidades que las nuevas herramientas brindan. En cuanto al trabajo del metal, el escultor se vuelve un obrero manejando las herramientas del herrero: martillo, pinzas, sierra. *González* retoma el metal martillado sobre un alma de madera del mismo modo que se utilizó en Mesopotamia. Hacia 1910 se manifiesta por primera vez, en la escultura europea el ensamblado, que consiste en la construcción a partir de objetos prefabricados o materiales de desecho, instalándose como una técnica de la sociedad industrial, “esta técnica se ve atraída por las estructuras internas y por el juego espacial considerado como tal”.⁵ La búsqueda de materiales nuevos, trajo consigo el descubrimiento de nuevas relaciones de *espacio-volumen*, así como una noción de lo efímero mucho más fuerte. La escultura de ensamblado sugiere formas abiertas, ejes de movimiento que dinamizan y tensionan la obra, las superficies se reducen y la composición se abre. Escultores como *González*, *Pevsner*, *Gabo*, descubren el papel constructivo

⁵ *Ibid.*, p.37

del espacio y del vacío que sugieren los volúmenes⁶. Se trabajan espacios y planos *sugeridos* (como esas

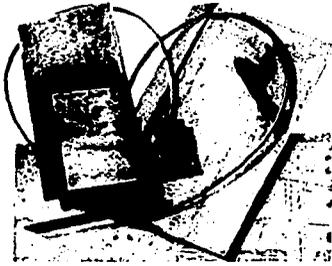


esculturas de Pevsner que narran un espacio a través de hilos, o las que te obligan a adivinar hasta donde se prolonga la escultura indicando tan solo direcciones).

Esta tendencia implica prestar atención a la línea y al plano, como hicieron los constructivistas rusos de 1920, que pretendían desmitificar el arte e instalarlo en la cotidianidad de las cosas experimentadas. El espacio se convierte en un material, su disponibilidad es inmensa, la escultura lo acapara, se crea un tipo de “*espacio-espiritual* que sobrepasa el peso de la materia implicada y define el volumen desafiando la masa. La escultura es así concebida cada vez más como una *escritura en el espacio*, sentida hasta en su movilidad”⁷

⁶ *Ibid.*, p.36

⁷ *Ibid.*, p. 38



Con esta pequeña reseña podemos darnos una idea de la condición de la escultura en distintas épocas llegando hasta principios de nuestro siglo. Los cambios que han ocurrido desde entonces hasta ahora, por lo menos en cuestiones de práctica y técnica, han sido irrelevantes (la escultura no ha dejado de ser escultura; los avances técnicos y los nuevos materiales le han dado un nuevo giro, pero en el fondo no deja de ser un oficio que domina el espacio tridimensional y los materiales), sin embargo, como ya mencioné anteriormente, todos los avances técnicos y los nuevos materiales originan un cambio importante en el campo del concepto.



Es en este siglo, que los temas escultóricos se liberan, o mejor dicho, se descubren con posibilidades infinitas.

Para analizar la situación actual de la escultura, abarcaré tres aspectos específicos: forma, espacio y movimiento.

“La acción una e íntegra, y los aspectos parciales deben estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite de lugar se cuartee y se descomponga del todo,

porque lo que puede o no, estar en el todo, en realidad no es parte del todo”Aristóteles⁸

“Entiendo por arte la capacidad de dar la forma más clara, sencilla y por lo tanto aprehensible a una idea”

Anton Von Webern⁹

Comúnmente entendemos por forma el aspecto o contorno. En el sentido más amplio cualquier cosa limitada tiene alguna forma, -cualquier cosa que tenga límites discernibles-. Sin embargo, esta definición se aplica tan solo de manera externa, es decir, tener aspecto o contorno puede ser el modo de manifestación de la forma, pero de manera aislada no son forma. La forma obedece más a las apariencias exteriores de las estructuras, es decir, de organizaciones internas, de coherencia. “La forma es una estructura que se manifiesta en aspecto. La forma artística es una estructura y un aspecto creados mediante un acto humano.”¹⁰

⁸ Erich Kahler, La desintegración de la forma en las artes. 1968, p. 16

⁹ *Ibid.* p. 18

¹⁰ *Ibid.* p.14

“La forma es el principio restrictivo por el que un
objeto es el mismo”

Richard Blackmur¹¹

El siglo XX se ha caracterizado por los cambios; ciertos modos de existencia y con ellos viejos conceptos y estructuras que sustentaron a varias generaciones, ahora se encuentran resquebrajados. El mundo está en continuo movimiento, lleno de experimentos, descubrimientos e inventos, sin que se pueda vislumbrar algún modo existencial estable. Todo esto pone en tela de juicio conceptos como coherencia, integridad, historia. El rechazo a estos conceptos, implica un rechazo a la forma, ya que todos ellos constituyen una identidad.

La identidad y las formas de representarla, caracterizan a las últimas décadas, especialmente en cuanto a la representación icónica en el sentido de la imagen. Las tendencias artísticas (por lo menos desde 1960)

¹¹*Ibid* p.15

reintroducen la relación de la obra en cuanto signo, al objeto. La obra hace alusión al objeto, es un signo que lo imita, que por lo menos posee un rasgo común con el mismo, como su aspecto o su forma. Lo icónico implica una similitud, una coincidencia de uno o más rasgos, de esta manera la obra es un signo sustitutivo. “La relación icónica entre obra -significante- y objeto -significado- es de semejanza. La semejanza no es nativa ni es un fruto natural del pensamiento intelectualista, es decir de la asociación. El criterio de semejanza es relativista, perceptual y varía con el umbral de la percepción”¹²

El objeto se vuelve un pretexto inicial para la *nueva representación*, se identifican niveles diferentes entre la representación y lo representado. El objeto como tal, no interesa en absoluto, lo que importa son sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o estéticas. El problema de la aprehensión o interpretación de la realidad está ligado a la natural tendencia del hombre por asociar los que le rodea y desconoce con lo conocido, como que

¹² Marchan, Simon , Del arte objetual al arte de concepto, 1985, p. 19

busca estar seguro, hasta cierto punto, de lo que se le presenta y se apoya en las asociaciones para no tropezar. Este tipo de expresión artística “alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de otorgación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente.”¹³

Hablar de esta *versatilidad* de significantes, nos sugiere de alguna manera movimiento, dinamismo; las formas no son mas que un alto temporal en el camino de los procesos que se mueven ininterrumpidamente, “la integridad de la existencia se tiene que restablecer una y otra vez”¹⁴ (restablecer no significa eliminar y empezar de cero).

“Seamos estáticos, el movimiento es estático, es estático pues es lo único inmutable, lo único que no cambia. Los objetos inmóviles son porciones de

¹³*Ibid.* p. 20

¹⁴*Op.cit.* p.29

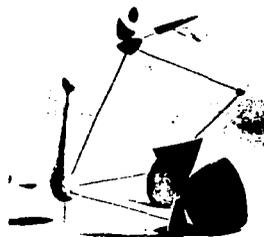
movimiento que nos rehusamos a aceptar, por que nosotros mismos somos tan solo instantes del *Gran Movimiento*. El movimiento es lo único permanente, debemos creer en los cambios. La muerte tan solo existe para aquellos que no aceptan que todo es una transformación. La muerte es la transición entre movimiento y movimiento. Se deja de ser una cosa para ser otra. Permitamos contradecirnos puesto que cambiamos, podemos ser buenos y malos, ciertos y falsos, bellos y horribles, !seamos todo eso a la vez, aceptemos el movimiento, seamos estáticos!

Tinguely¹⁵

Hablando de escultura, debemos tener en cuenta que está relacionada no tanto con la vista como con el tacto. Al mundo táctil de nuestro cuerpo pertenece también la locomoción. A pesar de que el campo de lo táctil es mucho más estrecho que el de lo visible, es con su más íntima substancia con lo que sentimos nuestros movimientos.

¹⁵ K.G. Pontus Hultén, Tinguely: méta, 1975 p.63

La escultura, entonces implica movimiento; empezando por el recorrido que exige cualquier pieza tridimensional; las direcciones, los ahuecados, las aristas los ángulos, la composición, el ritmo, e incluso la textura, también pueden ser elementos que otorguen *movimiento* a la obra (aunque en realidad sea una pieza inamovible, es decir, que nunca cambie la posición original de sus elementos), pero por encima de este tipo de movimiento, existe otra vertiente que tiene sus orígenes en los objetos cotidianos que han acompañado desde siempre al hombre (juguetes, herramientas, etc.), pero que no había sido incluida en las expresiones puramente escultóricas sino hasta este siglo, me refiero al movimiento real. Desde los futuristas que “destruyeron el concepto del reposo y propusieron el del movimiento, demostrando una nueva comprensión del espacio al destacar el contraste entre lo interior y lo exterior”¹⁶, hasta su definitividad con Calder, la escultura de este siglo explora el espacio de la manera



¹⁶Moholy Nagy Laszlo, La nueva visión y reseña de un artista, 1972, p. 90

más evidente . Los materiales se trasladan, invaden, abandonan, encierran, liberan y se apropian del espacio literalmente. Además le brindan al público un nuevo carácter ahora participativo, ya no es un simple espectador, se convierte en testigo, y en algunos casos la escultura exige una interacción en la que el testigo es parte esencial de la obra. La escultura se convierte en un área de energía, no hay un espacio fijo. De esta forma existe poco interés en problemas formales, en el simbolismo o el literalismo. No hay valores estéticos que buscar fuera de la obra. “La obra no se dirige hacia el exterior, se dirige a sí misma. Las cosas como una situación de sucesos resulta sumamente importante, la obra es su propia justificación.”¹⁷ Se acentúa de esta manera el aspecto de temporalidad en la creación artística.

El tiempo y el espacio, son un orden general de cosas. El espacio es el orden de las coexistencias y el tiempo es el

¹⁷Cinetismo, esculturas electrónicas en situaciones ambientales, folleto MUCA.p.7

orden de las existencias sucesivas, “son cosas ciertas, pero ideales como los números”¹⁸.

Tomando en cuenta entonces, que la escultura puede tener todas estas características, que le son propias a los objetos (dado que es un objeto también), se presenta viable cualquier representación que se crea pertinente.

2.2 El objeto

“El objeto: ese figurante humilde y receptivo, esa suerte de esclavo psicológico y de confidente, tal y como fue vivido en la cotidianidad tradicional e ilustrado por todo el arte occidental hasta nuestros días, ese objeto fue el reflejo de la decoración y de la perspectiva, de la substancia y de la forma. Conforme a esta concepción la forma es una frontera absoluta entre el interior y el exterior. Así los objetos tienen, aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario”¹⁹

¹⁸De la Encina, Juan, El espacio, p. 10.

¹⁹Baudrillard, Jean, El sistema de los objetos, 1969, p.27

Hablar de la presencia del hombre en el planeta, implica reconocer en cada una de sus etapas, la existencia de los objetos jugando, al mismo tiempo, el papel de herramientas-productos de y para su evolución.

Podemos hablar desde utensilios rudimentarios, muebles y ropa, hasta sofisticadas computadoras. Sin embargo a pesar de ser fieles e inseparables compañeros del hombre, no existe un sistema ordenado para clasificarlos como se ha hecho con muchos otros aspectos: animales, plantas, estrellas, enfermedades, etc., quizás esto se deba a la relación tan especial que existe entre *ellos* y nosotros; los humanos creamos los objetos en función de nosotros mismos (son antropomórficos). Es importante aclarar que los objetos surgen de los objetos; en última instancia surgen de la naturaleza- la idea de *caja* no pudo surgir de la nada, tal vez surgió de ver una ostra- así los objetos se originan en la interpretación de la naturaleza en búsqueda de la funcionalidad. Esto implica que podemos crear tantas versiones de un objeto como queramos . Lo anterior hace hincapié en que un objeto no es tan solo algo

“útil y tridimensional”, sino que puede reflejar cantidad de cosas subjetivas como época, moda, gustos particulares etc. Se presenta entonces ante el hombre la libertad de creación (infinitud de materiales, colores, texturas a su disposición), sin embargo la condición humana tiende a limitar organizar y regir esa libertad (contrariamente a lo que muchos *rebeldes* piensan, para tener acceso a la libertad es necesario el orden; la libertad no se refiere a la simple anarquía), así ordenamos el mundo para poder comprenderlo apropiándonos de la *idea* de los objetos, incluso solemos encasillarlos en su función (nos sorprende cuando un objeto cumple una función diferente a la que le dio origen), determinando al mismo tiempo materiales, colores y formatos estandarizados (por lo general los refrigeradores son blancos). De esta forma ciertas *cualidades* de los objetos se convierten en parte de su esencia y cualquier cambio de color o de textura resulta al entendimiento como un acto de rebeldía. El objeto es libre en si mismo, es el sujeto quien lo sujeta. Esto nos lleva inevitablemente a la premisa de que forma y contenido son

partes de un todo y que intentar analizarlas separadamente resultaría absurdo.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos suponer, en nuestra época, qué fue lo que impulsó a los precursores dadaístas a tomar los objetos cotidianos y llevarlos al mismo plano de los objetos sacralizados del arte -es importante dejar claro que esa *descontextualización* de objetos se fundamenta en el entorno, es decir, la rebeldía dadaísta es ante todo una cuestión de ubicación, de “en qué lugar está cada cosa”: el arte está en los museos; no se hubiera podido descontextualizar un objeto cotidiano y llevarlo a la categoría de arte en la época romana por que no existía un lugar específico que diferenciara a los objetos de arte, no existían los museos-. Jean Baudrillard propone al hombre como un ser de colocación²⁰, que dispone del espacio como una estructura de distribución, decidiendo todas las posibilidades recíprocas y los papeles que pueden jugar los objetos. Entonces, nos estamos refiriendo a que la funcionalidad de un objeto no le resta expresividad, o

²⁰ *Ibid*, p.26

sea, aunque no pretenda expresar nada lo hace a través de las partes que lo conforman. Creo yo que es el descubrimiento del lenguaje implícito de las cosas.

En este punto podemos comenzar a hablar de Arte-Objeto, que en mis palabras sería como tener dos habitaciones contiguas: en una se encuentran los materiales tradicionales, por decir algo, de la escultura (madera, piedra, metal), y en la otra se encuentran la infinidad de objetos que nos rodean. El Arte-Objeto derrumba la pared que las separa y nombra a toda esta habitación *Materia Prima*. De esta manera, la escultura se satura de armas llenas de significantes que aprovechan todas las opciones tridimensionales del planeta, tanto las naturales, como las creadas por el hombre.

2.3 La propuesta

2.3.1 Elementos estructurales del libro tradicional

Al tomar en cuenta los elementos estructurales del libro tradicional para la elaboración de un Libro-Objeto, surgen diversas opciones que se abordan desde un punto de vista exclusivamente tridimensional.

Los aspectos estructurales del libro tradicional que tomaré en cuenta para la elaboración de mi pieza son:

- *La obtención de volumen* por medio de la sobreposición de placas; un libro obtiene su volumen sobreponiendo elementos bidimensionales iguales (hojas), así la pieza estará conformada por placas, lo más delgadas que soporte el material, que al ponerse juntas formen un volumen específico. Estas placas juntas, formarán una especie de huevo. ¿Por qué? La razón tiene varios aspectos; las figuras circulares, esféricas, ovoidales en mi opinión, ejemplifican mejor el concepto de volumen, por

otro lado, uno de los fundamentos del libro que me interesan, y que se explica muy bien con una forma de este tipo, es la idea de un *todo*, un objeto que pueda contener todo, además que es un elemento que a pesar de representar esto, otorga una sensación de inestabilidad y movimiento, aún cuando se encuentra estática, contrarrestando así la estabilidad que le brindará el eje por el que se desplazará.

- *El movimiento* que se exige para la lectura; un libro requiere interacción del lector para lograr una lectura completa, así mismo, la pieza exigirá que el espectador intervenga moviendo las diferentes placas para la lectura total de la obra (en este punto queda claro por qué es primero un libro que cualquier otra cosa, es decir, para su lectura debemos pensar que estamos frente a un libro, y no frente a una escultura que sugiere contemplación pasiva). El movimiento que se realizará, será similar al de un libro en el aspecto de que es un movimiento determinado, es decir, al igual que un libro solo nos permite el movimiento de sus hojas en cuanto al lomo, la pieza estará regida por un eje que atraviesa cada una de las placas sugiriendo únicamente un desplazamiento horizontal.

- *El contenido* como una secuencia lógica; un libro tiene una coherencia de contenido entre sus páginas formando en conjunto el *todo* de un conocimiento. Esta pieza, como cualquier libro, tendrá un contenido que se encuentre repartido en cada una de las placas, pero tendrá una lectura global y no lineal, es decir, no habrá una historia narrada, sino un concepto que se repita a lo largo de la obra.

2.3.2. El zapato como elemento plástico de la propuesta

De esta manera queda claro que ante todo será un libro tridimensional, que a diferencia del libro común (el que por medio de la escritura te *habla* sobre las cosas del mundo, sus realidades y fantasías), será un libro que contenga en sí objetos reales. Es difícil imaginar la elaboración de un libro así, ya que una parte importantísima de la escritura y del libro, es la posibilidad tan amplia de interpretación que sugieren las palabras; si pensamos en la palabra *perro* se abre nuestra imaginación y podemos visualizar un perro con las características que nos plazca, en cambio, si se presenta ante

nosotros un perro en específico, la enorme puerta de lo que podríamos suponer se convierte en una rendija y nuestra imaginación queda delimitada. De esta manera, se podría pensar que un libro que contenga objetos no ofrece posibilidades de interpretación tan amplias como uno que nos habla de ellos. Sin embargo, debido a que estamos constantemente rodeados de objetos, sabemos que hay algo así como *jerarquías* entre ellos que nos permiten hablar de escalas de valor, ya sea sentimental o monetario, es decir, no sentimos el mismo apego por todos los objetos; hay algunos que debido a las circunstancias son más apreciados que otros, aquellos que nos sirven para tareas muy específicas y personales, como por ejemplo un cepillo de dientes, nos resultan más cercanos que por ejemplo el cristal de una ventana, a pesar de que ambos nos son útiles. Todo esto sugiere que, quizás la presentación de objetos no provoque el mismo efecto mental que la presentación de palabras, sin embargo los objetos pueden tener en sí especies de *metáforas* en las que debe intervenir el pasado, la experiencia y la imaginación del que los observa.

“Objeto es un término multívoco; significa,... lo opuesto o contrapuesto al sujeto...el objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real;... el objeto se halla fuera (físicamente del sujeto),... y se halla también dentro del sujeto como algo que “tampoco es el” pero que está contenido en su sistema psicofísico. Los objetos son ilimitados.”²¹

De entre los objetos personales, el zapato se destaca como un fiel acompañante del humano; es técnicamente el único vínculo físico que tenemos directamente con el planeta, y se gasta y se amolda junto con nosotros. De entre muchos objetos, el zapato, a pesar de lo evidente que resulta su apariencia en cuanto a objeto bien delimitado, puede sugerir historias e interpretaciones que nos acercan, desde mi punto de vista, a la manera en que funcionan las palabras; un zapato te puede platicar en qué lugares ha estado, puedes imaginar a quien pertenece, qué clase de trato le han dado, qué edad tiene su dueño, el clima y el lugar geográfico donde le tocó vivir. Creo yo, que se diferencia de muchos otros objetos dado que

²¹ Cirlot, Juan ,El mundo de los objetos, p.19, dentro de la tesis de Irma Ortega, El libro y la coladera, 1995, p.14

funciona conectándose directamente a una parte del cuerpo, amoldándose de acuerdo a las circunstancias, transformándose junto con la persona, cargándose de significado y de infinitas interpretaciones ya que prácticamente todos los usamos diariamente.

Goethe alguna vez le escribió a su esposa Christiane Vulpui -“Mándame esos zapatos tuyos de los que me has hablado, esas suelas con las que has bailado, necesito algo que te pertenezca para poder presionar contra mi pecho”²².

Hasta el siglo XX, los pies de la mujer fueron considerados como símbolo de castidad, como una parte privada que no debía estar a la vista de cualquiera. Poseían una carga de simbolismo sexual tan fuerte, que fueron tabú durante mucho tiempo. Hay una anécdota que cuenta que en el siglo XVII en España, la reina María Luisa de Savoy, esposa de Felipe V se cayó del caballo quedando su pie atorado en el estribo, los caballeros que presenciaron el accidente se horrorizaron tan sólo de pensar que para ayudarla tendrían que tocar su pie, el único que se atrevió tuvo que permanecer

²² Trasko, Mary, Heavenly Soles, 1989, p.11

después en un monasterio hasta obtener el perdón por parte de la realeza.²³

Desde siempre, los zapatos han representado poder social, simbolizando la autoridad del hombre sobre la mujer. Incluso en algunos rituales de matrimonio en la Edad Media, el padre aceptaba al pretendiente de su hija dándole un zapato de ella, en otros casos, el novio calzaba a la mujer comprometiéndose a responsabilizarse de ella como parte de su propiedad. Es sabido también, que desde el siglo X y hasta 1911, en China, se jerarquizaba la supremacía del hombre sobre la mujer, entre otras cosas, por medio de los pies y los zapatos; desde niñas, tenían que vendarse los pies y usar pequeños zapatos de madera, por un lado para limitar sus movimientos y por otro, por cuestiones hedonistas, ya que para los chinos resultaban tremendamente sensuales unos pies pequeños.

Las mujeres que no padecían este ritual se desempeñaban como esclavas o segundas esposas.²⁴ Mientras

²³ *Ibid.* p.12

²⁴ *Ibid.* p.14

menos caminara una mujer, mayor era su importancia aristocrática. Desde el medioevo en Europa, las mujeres de la realeza, eran transportadas en literas para que tuvieran el menor contacto posible con el suelo.

En el siglo XVI, en Venecia, se utilizaban zapatos con plataformas altísimas que obligaban a la mujer a acompañarse de alguna doncella para ayudarla a caminar. Las mujeres de los harems turcos también caminaban lo menos posible.

Algunos hombres de la nobleza renegaron de esas costumbres y permitieron a sus mujeres utilizar calzado más cómodo, sin embargo, fueron sancionados por la Iglesia, argumentando que mientras menos se moviera la mujer, impidiéndole pasear o bailar, menos pecado existiría.

De cierta manera, estas actitudes no han cambiado del todo en nuestro siglo; la mujer aún sigue usando zapatos altos (que en verdad son incomodísimos), y de cierta manera siguen denotando estatus y clase.

No sólo la mujer se encuentra determinada por sus zapatos, el hombre trabajador, el campesino, el ejecutivo, el deportista tienen un tipo especial de calzado que los vuelve perfectamente identificables con el simple hecho de mirarlos.

El zapato ha sufrido también las consecuencias de la tecnología de la misma manera que el libro; pasó de ser un objeto cuya relación creador-usuario era estrecha, a ser un objeto de manufactura en serie sin que el que lo usa tenga idea de quien lo fabricó.

FALTA PAGINA

No. 50

CAPITULO III DESARROLLO DEL LIBRO DE CEMENTO Y DE PIE

Mencionamos en el capítulo anterior que en el arte-objeto, los materiales y los objetos conviven en una habitación, y tomando en cuenta también el hecho de que forma y contenido trabajan unidos, la *materia prima* de esta pieza se establece con una relación cotidiana: el cemento y los zapatos. Es necesario aclarar que la intención de este libro no es descontextualizar a los zapatos ni al cemento para llevarlos al plano del arte, lo que se pretende es *presentar* un material y un objeto que conviven constantemente en las ciudades, formando juntos otro objeto que también es muy común: el libro . Las calles cubren al mundo, y caminamos sobre ellas con los pies cubiertos, la huella del hombre es la huella de su zapato; este libro quiere hacer notar esta realidad presentando dos elementos creados por el hombre, uno para cubrir el suelo del planeta y otro para cubrir cierta parte del cuerpo. Lo que se pretende no es hacer una representación de la calle, sino llevar este “libro de la calle”

(como un contenedor de la calle) a la galería; es como haber encontrado una pieza arqueológica de nuestra civilización en donde los zapatos son fósiles.

El que los libros tradicionales sean rectangulares, de tinta negra sobre papel blanco, que tengan el lomo a la izquierda, etc., es cuestión de practicidad, pero como recordamos en el primer capítulo, siempre han existido *libros* elaborados con los más diversos materiales y con formas muy distintas, en arcilla, en madera, en piedra, en piel, etc.

Así, este libro puede ser el primero de una serie de *libros de los objetos*, en donde todos sus materiales convivan integrando un concepto que va más allá del objeto observado individualmente. Es decir, en estos libros, los materiales utilizados tienen por sí solos significantes (ya que son objetos) y al momento de integrarlos en la idea de *libro*, se funden entre ellos y nos remiten a conceptos más complejos. De la misma manera, se refuerza el concepto de objeto, evidenciando la libertad en sí mismo desde el

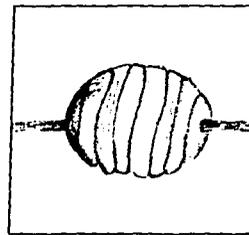
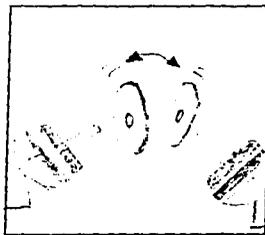
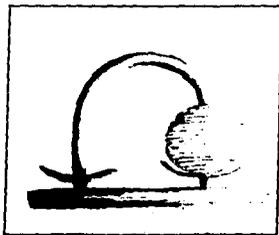
momento en que no se pretende describir con palabras (que inevitablemente estarán influenciadas por las experiencias y preferencias del escritor) las características, cualidades y usos de los objetos presentados.

De cemento y de pie, es un libro en el que las calles son las hojas y los zapatos son las palabras. Su lectura es global, no hay una historia narrada excepto la que cada zapato le sugiere a cada quien, por lo mismo el acomodo de los zapatos en las placas de cemento es caótico. Al hablar de una lectura global, me refiero también a la lectura que se origina de la convivencia de todos los elementos de la pieza: una forma esférica de cemento nos puede recordar a la Tierra cubierta por ciudades; las placas que la conforman nos dan la opción de asomarnos y tocar el *interior del planeta*, en donde los zapatos se incrustan en diversas posiciones sobre el cemento y nos sugieren el movimiento de la vida y lo irreversible de la existencia del humano.

3.1 Bocetos y maquetas

El proceso de cualquier creación de este tipo exige la elaboración de bocetos y maquetas tanto para concretar, criticar y pulir la idea original, como para ver qué tan realizable resulta, es decir, en esta etapa se trata de establecer el tamaño real, el tipo de estructura, el material, las herramientas, etc., para trazar la ruta que seguirá nuestro trabajo.

En un principio se realizaron bocetos en los que se presentaban diversas opciones de movimiento y de posición; debido al tamaño y al peso de la pieza se concluyó que la mejor opción consistía en un eje horizontal por el que se desplazaría la esfera.



A continuación, se elaboró una maqueta de barro sin medidas específicas, como un primer acercamiento a las posibilidades de movimiento y de apilación que se ofrecen.

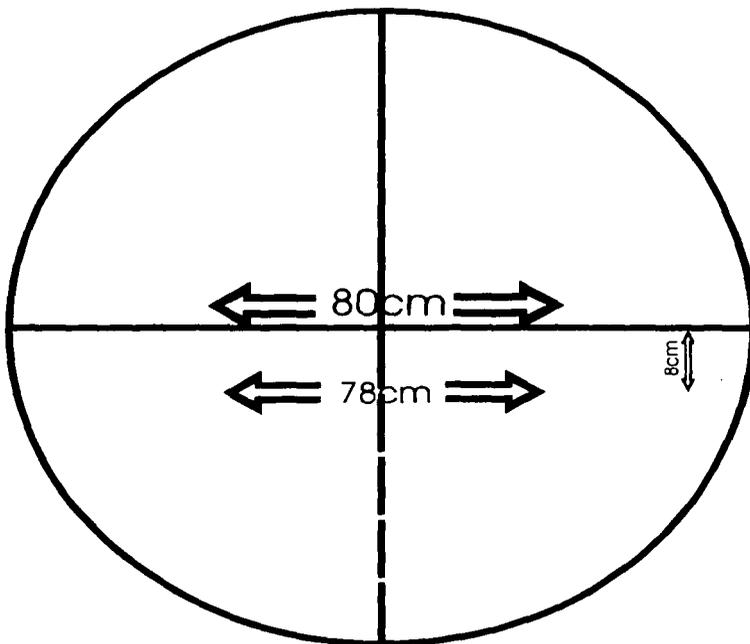
Posteriormente, se elaboró una maqueta en unicel, con medidas a escala de la original para investigar sobre la posibilidad de construir una esfera mediante placas separadas sin recurrir a un método de cálculo muy sofisticado.



Para obtener las medidas de cada una de las placas se aplicó el siguiente procedimiento:

Se traza un círculo a escala del original, dentro de éste, se trazan dos líneas perpendiculares que pasen por el centro del círculo. El eje vertical se segmenta en partes iguales, equivalentes al espesor de cada una de las placas (8 cm en el tamaño real), por cada uno de estos puntos se traza una paralela al eje horizontal, obteniendo así las medidas superior e inferior de cada placa.

Una vez comprobada la factibilidad de construir la



esfera por separado, se buscó un material que respondiera tanto al concepto que se iba a manejar como a una fabricación sencilla y con los resultados deseados. De esta forma se elige trabajar con un material novedoso, que es un tipo de cemento que posee cualidades que facilitan en gran medida la realización del proyecto.

3.2 Materiales

3.2.1 Materiales internos

La preocupación de incorporar al momento actual un objeto antiquísimo como es el libro, sugiere la presencia de un material cotidiano que nos permita establecer una relación directa con el objeto (zapato) que se presenta en el libro. La utilización de cemento exige que las partes que forman pieza se construyan independientemente. Para sostener las placas fue necesario construir un armazón de acero para cada una.

El material utilizado fue:

- 80 cm de tubo de acero de 1.5 pulgadas en segmentos de 8 cm
- Alambrón de acero

Para aminorar el peso del cemento en cada placa, se utilizó un alma de unicel formada por dos láminas de 2.5 cm cada una. Posteriormente, cada placa se cubrió con malla de acero (se utilizaron 12 m para toda la pieza), tejiendo las uniones con alambre de acero (800 g).

3.2.2 Materiales externos

El cemento utilizado es un material novedoso que excluye la utilización de moldes y puede trabajarse en capas muy delgadas, conocido como Masa Roca.

La Masa Roca puede definirse como una pasta-roca moldeable que se convierte al fraguar en una piedra artificial impermeable, sin fisuras y con gran resistencia a la flexión, a la compresión y a la contracción.

Nacido de la búsqueda de un escultor para encontrar un material que pudiera modelarse con o sin estructura, Masa Roca

es un concreto cien por ciento impermeable listo para usarse: a su presentación en polvo sólo se le agrega agua.

Masa Roca es de consistencia similar al barro, la plastilina o la masa de maíz por lo que no escurre como el concreto tradicional, permitiendo un trabajo limpio.

Este material conserva su estructura dimensional tanto en fresco como al fraguar, y su composición de granos y fibras le confieren amarre mecánico.

Masa Roca es una composición de cementantes, microfibras sintéticas y naturales, agregados y aditivos que logran tixotropía (revenimiento cero, o sea, no escurre). Masa Roca tiene gran plasticidad en su manejo y excelente resistencia a la intemperie y a los agentes químicos.¹

Parte del concepto de la obra, funciona aquí como un importante material externo: el zapato. Los zapatos en sí, tienen cualidades plásticas interesantes; por una parte el material de que están hechos, algunas veces de piel con madera, otras veces de tela con plástico, otro aspecto son los colores que adquieren tras ser usados, por lo general se vuelven opacos, tienen suelas grises, manchas y raspones que indican

¹ Folleto Masa Roca

cuánto han caminado, por otro lado es interesante observar las diversas formas que obtienen dependiendo del usuario; se gastan más de un lado que de otro, se marca el espacio que ocupa cada dedo, etc.

Se emplearon zapatos de todo tipo que fueron sometidos a cortes varios (realizados con sierra de cinta y con tijeras), para explorar los diversos ángulos del objeto, así como para aminorar el volumen a incrustar en el cemento.

3.2.3 Herramientas

Máquina térmica para unicel, pinzas, tijeras, cuchara de albañil, lima, lijas.

3.3 Elaboración

Para realizar el armazón se soldó al tubo central una varilla de alambón cada 90° , con medidas correspondientes al diámetro de la placa (2 cm menos que el diámetro total),



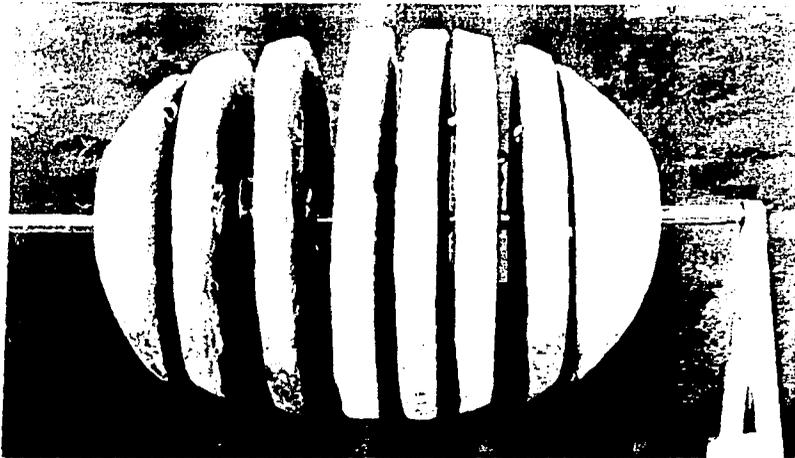
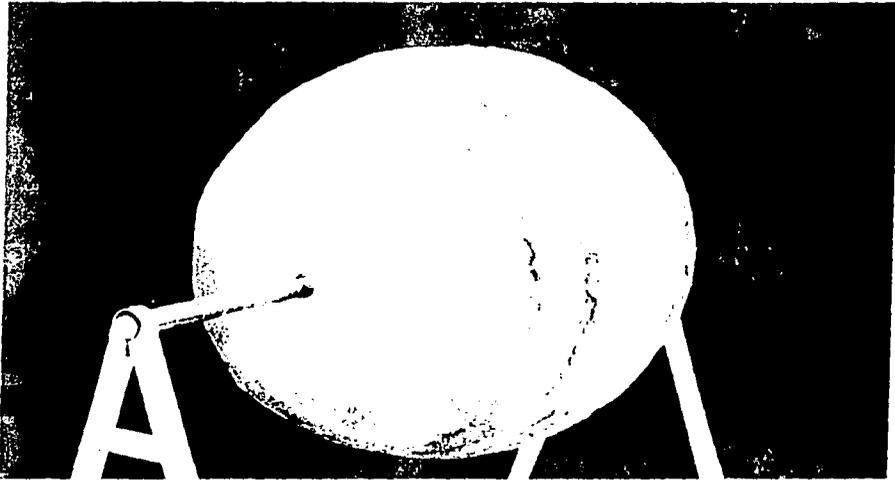
uniéndose por un círculo también de alambón.

El unigel fue cortado con una máquina térmica para unigel y fue colocado cubriendo la estructura de acero por ambos lados.

Posteriormente, se cubrió cada placa con malla de acero y se tejió con alambre.

A continuación, se dispuso el lugar que ocuparía cada zapato y se recortó la malla y parte del unigel dejando el espacio justo para encajarlo.

Por último, se aplicó el cemento en capas de aproximadamente 5 mm.



Conclusiones

Para finalizar este trabajo, es necesario mencionar que algunos aspectos del proyecto original se modificaron conforme a la experiencia “sobre la marcha”. El más importante, sin duda consiste en el cambio de una forma esférica a una forma ovoidal; la idea original consistía en una esfera (que se logra con el cálculo utilizado), para lo cual se pretendía, una vez terminadas las placas, rebajar las salientes de los zapatos incrustados, de manera que al cerrarlas no hubiera espacio entre ellas y se formara la esfera, sin embargo al momento de armar la pieza (debo hacer hincapié en que cada placa pesa aproximadamente 15 kg., y para armar la pieza se requieren por lo menos cuatro personas, así que se fue armando por partes, la vista final se logró hasta que todas las placas estuvieron listas, por lo tanto no se tuvo una visión real sino hasta el final), el resultado fue interesante, ya que las salientes de los zapatos (que no pasan de 3cm.) indican que hay algo adentro e invitan al espectador a interactuar. La idea de forma cerrada y circular se mantiene, por lo tanto, se decidió dejarla así. Es importante comentar aquí que la reacción que se esperaba del espectador, pudo observarse durante la exposición

que se llevó a cabo en Morelia el 30 de mayo del presente año; la gente se acercó a la pieza y sin duda la tocó, algunos lograron abrirla, otros tan solo giraron sus placas, de esta forma, parte del objetivo de que fuera visto como un libro se logró, pues la gente no se cohibió ante la obra.

Otra parte importante de esta conclusión es mencionar la experiencia de trabajar con un material nuevo (Masa Roca), tanto en el mercado como para mí. Así que, además de experimentar con la creación de libros, experimenté con un material con el que nunca había trabajado. Las ventajas que ofrece el material en sí mismo facilitaron su manejo, ya que se prepara fácilmente con agua, se trabaja como modelado, no requiere de moldes y no se escurre. En base a la experiencia puedo mencionar que todo depende de la humedad con que se trabaje y la que se mantenga durante el fraguado; se obtuvieron resultados muy satisfactorios en la primera capa aplicada, ya que se mantuvo cada placa húmeda durante cinco días. En la segunda capa (que fue para dar detalle y resaltar aristas) los resultados fueron menos satisfactorios, ya que la primera capa absorbe gran cantidad de agua, y al aplicar la segunda, el agua se vuelve insuficiente,

volviendo al material mucho más frágil y susceptible de despostillarse. Lo anterior fue solucionado aplicando 2 ó 3 capas de adherente para cemento (Festerbond) cubriendo el material evitando las grietas y craquelaciones. Pude observar también que una capa de 5mm. o más de material es suficientemente resistente, las capas de menor espesor no resisten mucho. Una vez terminado el tiempo de fraguado, se pudo observar una ligera contracción del material; en un principio los zapatos encajaban perfectamente en el cemento, y al secar, se abrió un espacio aproximadamente de 2 mm. entre el zapato y el cemento. En general fue grato trabajar con este material, el resultado final fue satisfactorio.

En cuanto a la experiencia general que me deja este trabajo, puedo distinguir dos aspectos:

- *La experiencia de grupo.* El participar en un seminario resulta motivante, ya que es un ejercicio de experimentación grupal que refuerza de cierta manera la noción de identidad; poder trabajar sobre un tema, junto con otras quince personas, te hace ver que hay opciones ilimitadas para su desarrollo y que tu trabajo es un complemento para la búsqueda conjunta, en este

caso, de nuevas opciones para la elaboración de libros alternativos. Quisiera poner especial interés en este aspecto, ya que a lo largo de la carrera, se presentan escasas (casi nulas) oportunidades de confrontación de ideas y de formas de trabajo entre la gente de una misma generación que necesita de identidad y de seguridad ante el trabajo propio.

•*La experiencia individual.* Es satisfactorio terminar un trabajo en donde los objetivos originales se conservan y tras su manipulación se transforman y reintegran desembocando en una propuesta completa y rica en posibilidades; la idea de retomar algunos aspectos de un objeto y traducirlos a un lenguaje diferente, le abre puertas inimaginadas a cualquier creador. En este caso en particular, tomar algunos elementos estructurales del libro tradicional, origina diversas opciones de movimiento, de lectura, y de exploración del espacio escultórico y del arte objetual, sugiriendo no sólo una pieza como la que se presenta, sino toda una serie de libros-objeto-escultura en la que se juegue con diferentes materiales, formas, y objetos que enriquezcan la propuesta inicial.

BIBLIOGRAFÍA

- Arean, Carlos. Escultura actual en España: tendencias no imitativas, Madrid, Langa, 1967, 129 p.
- Artist's Books, Morgan Robert, s.p.i
- Bachelard, Gastón. La poética del espacio. 3ra.reimp., México, FCE, 1965, 301 p.
- Baudrillard Jean, El sistema de los objetos, México, Siglo XXI, 1969, 229 p.
- Carrión, Ulises. "El nuevo arte de hacer libros". Revista Plural México, 1975.
- Cinetismo, esculturas electrónicas en situaciones ambientales. catálogo MUCA,UNAM.
- De la Encina, Juan. El espacio. México, Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM. col. Historia, Teoría y Crítica de Arte.
- Escolar, Hipólito. De la escritura al libro. Madrid, Promoción Cultural, 1976
- Garda, Juan Carlos, Libros-escultura con vida eterna. Periódico Reforma, sección C, viernes 27 de diciembre de 1996.
- Hoffberg, Judith. Revista Artes Visuales. México, 1981, 72pp.

- Hofmann, Werner. La escultura del siglo XX, Barcelona, Seix Barral, 1960, 240 p.
- Kahler, Erich. La desintegración de la forma en las artes. 5a.ed., Siglo XXI Eds. México, 1969, 139 p.
- K.G.Pontus Hultén, Tinguely: méta, New York Graphic Society, Boston, 1975
- La aparición de libros de artistas. Traducción falta bibliografía.
- Libros de Artistas. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1984, 342pp.
- Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. 6a. edición, col. Arte y Estética, Akal, Barcelona, 1985
- Marrero, Vicente. La escultura en movimiento. serie Biblioteca del Pensamiento Actual. ed. Rialp, Madrid, 1954, 155pp.
- Martín González, J.J. Historia de la escultura. 3ra. ed., ed. Gredos, Madrid, 1976
- Moeglin-Delcroix, Livre d'artistes, Herscher/Centre George Pompidou, París, 1985, 160 p.
- Moholy Nagy, László. La nueva visión y reseña de un artista. 2a.ed., Infinito. Buenos Aires, 1972, 190pp.

- Munari, Bruno. ¿Cómo nacen los objetos?, Gustavo Gili, Barcelona, 1985:
- Ortega Pérez, Irma. La coladera y el libro, México, tesis que presentó para obtener el título de Lic. en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, 1995
- Poesía Vixual, Invitación para la V Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental, nov. 1994.
- Rudel , Jean. La técnica de la escultura. México, FCE., 153pp., 1986
- Silva, Federico. La escultura y otros menesteres , México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1987, 321p.
- Trasko, Mary, Heavenly Soles: extraordinary twentieth century shoes, Abbeville Press Publishers. N.Y. 1989
- Zavala Ruiz, Roberto. El libro y sus orillas, 2a. edición, México, Biblioteca del editor, UNAM.



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA