

11  
24

EL ESPACIO DE LA ILUSTRACION

Trabajo de Investigación de

T E S I S

para la Licenciatura en

DISEÑO GRAFICO que presenta la alumna

MA. NORMA PATIÑO NAVARRO

Director: Bernardo Pérez Casasola



DIRECCION  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLASTICAS  
Av. Constitución # 600  
Xochimilco, D. F.  
C. P. 016210  
1991

Escuela Nacional de Artes Plásticas  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



## **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 está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

## CONTENIDO

	PAG.
Presentación	1
I-Una introducción a la imagen	
1.1. Análisis y síntesis de la iconografía tradicional contemporánea	5
1.2. Imagen y significación	17
II-La ilustración en la historia	31
III-La relación concepto-técnica en la ilustración contemporánea	57
3.1. Algunas anotaciones sobre la relación concepto-técnica	73
3.2. Un tour de force: Los esquemas analíticos	77
IV-Conclusiones	81
Índice de notas	88
Bibliografía	90

## PRESENTACION

La estética y las teorías de la comunicación así como la semiología tienen un gran número de puntos afines, más aún cuando las nuevas técnicas y las distintas tareas que plantea el diseño gráfico y la ilustración encuentran sus mejores expresiones al menos las cotidianas, en los diferentes medios masivos como el campo editorial, la televisión, el cinematógrafo, el cartel y en general de los mas media.

La ilustración está cada vez más involucrada dentro del área del diseño gráfico, de tal manera que su estudio y análisis supone una consideración de lo que es y ha sido esta confluencia en términos de visualidad imperante. En el espacio de la ilustración se mueve un universo, complejo de imágenes e ideas, cuyo lenguaje se vuelve cada vez más estilizado. Las necesidades de la imagen en la ilustración requieren de herramientas precisas para ampliar sus campos de incidencia; esos instrumentos encuentran reflejo y paralelo en el diseño gráfico.

Las contribuciones del diseño gráfico son ante todo de apoyo, pe

ro en ese basamento, en ese andamiaje, se entrecruzan aportaciones de orden principal; descubrir esas aportaciones en el campo de la imagen y sus distintas expresiones es la pretensión de estas páginas.

La presente investigación se divide en tres partes. La primera procura acercarse al pensamiento de diferentes autores clásicos como Aristóteles, Spinoza, Read y Berenson entre otros, en lo -- que a la imagen se refiere, para poder entender la complejidad -- de éste concepto en un tiempo en el cual la ilustración es un -- vasto conjunto de proposiciones analíticas, así como del impor-- tantísimo hecho del uso de la imaginación y del imaginario que -- ahora han rescatado los estudiosos de la historia de las mentali-- dades.

Uno de ellos es George Duby en Los tres ordenes del imaginario - durante el período feudal. Otro volumen importante es La relación crítica, estudios sobre literatura e imaginación, de Jean Starovinsky, quien con un enfoque psicoanalítico revisa conceptos que hablan del mecanismo y síntesis del imaginario creador.

La segunda parte es un breve resumen de los diferentes caminos - por los que ha incurrido la ilustración a través de la historia en íntima relación con las teorías en boga. Es también un estudio - de sus modificaciones, desde la canónica carolingia y ottoniana - hasta llegar a un siglo XX cuyo signo característico es la multi plicidad discursiva.

La tercera y última parte pretende ver cómo a través de esta historia fragmentaria se han fundido concepto y técnica en un discurso imposible de deslindar. Propone una lectura de la ilustración como sistema y del quehacer del ilustrador como creador de ese sistema en la modernidad. Esta fase de la tesis encuentra -- sus cimentaciones teóricas en los conceptos de Jean-Louis Schefer (en el libro Escenografía de un cuadro), apoyado por otros auto res contemporáneos, para descubrir los mecanismos de una imagen en su construcción y desconstrucción. Para una interpretación - objetiva y actual del trabajo del ilustrador es necesario esta-- blecer rupturas fronterizas entre los diferentes lenguajes visua les, tal y como lo propone Julia Kristeva (Semiótica I), para de

ésta manera hacer un análisis de mayor amplitud conceptual.

La estructura de éste trabajo, lejos de seguir criterios arbitrarios establece sus nexos gracias al corpus teórico que la sustenta. En apariencia cada una de sus partes guarda una singular autonomía respecto de las otras, pero en ese trayecto fragmentario (según el vocablo acuñado por Maurice Blanchot) está la corriente que une todas sus partes por medio de una idea central: el -- encuentro de la imagen, la imaginación y la visualidad que anida en las ilustraciones y los ilustradores de los diferentes siglos hasta encontrar el caprichoso siglo XX y llegar al borde de un período por venir.

En esas circunstancias El espacio de la ilustración es una suerte de boceto inacabado, por las características planteadas en el trabajo mismo, que pretende dar un vistazo a una iconografía de difícil aprehensión. Nada más habría que recordar las palabras -- de Pier Paolo Pasolini cuando decía que escribir es decir algo -- sobre un papel que arde. La teoría se consume en sus cenizas y -- la premura obliga a actuar con rapidez. Este es un primer paso...

## UNA INTRODUCCION A LA IMAGEN

### Análisis y síntesis de la iconografía tradicional contemporánea

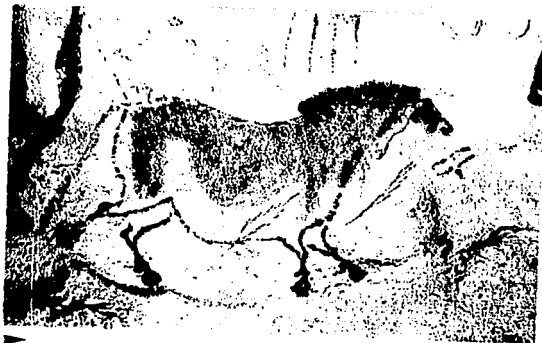
Las imágenes son fijaciones de la realidad, representaciones mentales o visuales de una persona o de un objeto. Ezra Pound, en El Arte de la poesía, establece que: "Una imagen es un complejo intelectual y emotivo de un instante temporal" (1).

Las características de la imagen podrían clasificarse por su Grado figurativo y por su grado de iconocidad. El grado figurativo es la representación por la imagen de objetos de seres conocidos intuitivamente por nuestros ojos en el mundo exterior. Exactitud fotográfica. La imagen es la figuración de algo. El grado de iconocidad corresponde al grado de realismo de una imagen en relación con el objeto que representa.

Para Abraham Moles la génesis de la imagen comprende las siguientes etapas:

- 1.- Contorno materializado
- 2.- Emergencia de detalles en el interior del contorno.





- 3.- Surgimiento de medias tintas.
- 4.- Aparición de sombras.
- 5.- Rotación de los perfiles.
- 6.- La escultura como imagen de tres dimensiones.
- 7.- Yuxtaposiciones significantes de elementos diversificados.
- 8.- La perspectiva.
- 9.- La fotografía.
- 10.- La estereoscopia.
- 11.- La imagen móvil, el cine.
- 12.- La síntesis total. La imagen en el ordenador.
- 13.- El holograma. Testigo de una imagen en el espacio.

Este es el orden cronológico de aparición de los elementos que - vuelven compleja la imagen hasta nuestros días.

Otra característica de la imagen puede ser su grado de fotogenia, que es el poder que posee de imponerse en ciertas ocasiones. Cua lidad de la imagen bajo ciertas condiciones, para dominar sobre otras imágenes.

El ícono es la primera denominación de imagen, ésta es una repre

sentación de lo natural debido a reglas que se vuelven convencionales de acuerdo a su posibilidad estética.

En la imagen existen asociaciones significantes por medio de signos de factura humana.

Los animales no emiten signos, sino señales, como en el caso de mimetismo ó en los llamados ritos de apareamiento ó nupciales.

El ícono pertenece a una unidad semiológica poco convencional, - pues requiere de la palabra para anclar el sentido, según Barthes, ya que la imagen es siempre ambigua, es decir, que puede ser polisémica. La iconografía es el estudio de los íconos o imágenes y la iconósfera es el lugar o medio dónde se dan los íconos, es el mundo de lo visual. Las imágenes son una percepción efímera. Para Aristóteles imaginar es fantasear. Desdeña a la imaginación creyéndola reproductora de la realidad, el cree en la realidad - misma.

Para Platón, imaginar es atrapar las imágenes en las ideas reflejadas de la realidad misma. Según Kant, existe una imagen reproductora y una imagen reproducida. El re-producto crea su propia

realidad, quitar la imagen propia de la realidad y el producto, en la medida de su síntesis será creación.

Imaginar, para Bachelard, es la facultad de deformar imágenes, -deformar la realidad, quitar la propia imagen y dar otra.

Imaginar es informar, en cuanto dará origen a una nueva forma.

En cuanto a la significación anímica en la presentación visual, tanto de la biología como la lingüística, así como la psicología, la sicología y las ciencias de la comunicación, han dado una -conceptualización material a lo espiritual. Porque toda realidad es material, todo es realidad. Lo espiritual siempre se materializa en alguna forma.

La imaginación y el conocimiento de la imagen provienen de la impresión material producida por el cerebro. La razón nos da conciencia de la imagen. En el spinocismo la imagen presenta un doble aspecto: es profundamente distinta de la idea, es el pensamiento del hombre en tanto que modo finito, y, sin embargo, es -idea y fragmento del mundo infinito en el conjunto de las ideas. Entre imagen e idea hay una diferencia que se reduce casi a una pura variación matemática: la imagen tiene opacidad, la opacidad

del infinito, la idea tiene la claridad de la cantidad finita y analizable. Ambas son expresivas. Para Leibnitz la imagen es un hecho semejante a los demás hechos, la silla es imagen no es otra cosa que la silla real.

Para Bachelard imaginar es sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes distintas, una explosión de -- imágenes, no hay imaginación. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria. Dice Bachelard que la imaginación no es un estado, es la propia -- existencia humana. Una imagen que abandona su principio imaginario y se fija una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente. Una imagen estable y acabada corta las alas a la imaginación. Una solución obvia en imágenes, repetida, nos destrona de esa imaginación soñadora y podríamos --

llamarla imaginación sin imágenes. Lo imaginario deposita imá--  
gen, pero se presenta siempre como algo allende a sus imágenes,  
está siempre un poco más allá de ellas. La imagen como imagen no  
es, describable más que por medio de un acto de segundo grado,  
según el cual la mirada se desvía del objeto y se dirige a la ma  
nera en que está dado éste objeto.

La palabra imagen no podría designar más que la relación de la -  
conciencia con el objeto; es una manera determinada que tiene el  
objeto de aparecer a la conciencia, o si se prefiere, una deter-  
minación en la manera que tiene la conciencia de dar sentido al  
objeto.

Todo universo visible no es más que un repertorio de imágenes y  
de signos a los que la imaginación asignará un lugar y un valor  
relativos; es una especie de pábulo que la imaginación debe diri-  
gir y transformar. Una imagen puede reproducir lo visible; la -  
imaginación no reproduce lo visible porque no se trata de repre-  
sentar la realidad, sino de crearla. La obra de un ilustrador, -  
por ejemplo, está basada en una estrecha relación con la realidad

del tema y la subjetividad. Cuando su obra es creativa y no meramente representativa, el artista busca un equilibrio entre las imágenes y la realidad, equilibrio que debería transformarse en expresión. El ilustrador busca más allá de las apariencias que parten de un determinado universo iconográfico, busca un lenguaje cifrado cuyo alfabeto habría que encontrar para recuperar esa ingenuidad original desde la que la naturaleza en la realidad, se abre ante nosotros mostrándonos sus dos caras, su misterio en acción.

Sin embargo vivir en el reino de las formas, visuales o imaginarias, no significa una evasión de los asuntos de la vida, sino que representa, por el contrario, la realización de una de las energías más altas de la vida misma. Podríamos decir que la realidad es como un tapiz es proceso de fabricación cuyo diseño sólo se hace inteligible a medida que el tejedor añade toques de color. Estos toques de color son las palabras del poeta o las imágenes del artista.

Bachelard ideó el concepto de la imaginación orgánica, ésta pre

tende esclarecer la diferencia esencial entre una actividad constructiva que meramente reúne y acomoda los elementos separados - y una actividad orgánica que ha asimilado estos elementos en su propio sistema y que da origen a una nueva realidad viviente, - no una reunión de partes, sino un todo orgánico nuevo, un organismo integrado.

La realidad es simplemente el mundo de imágenes construídas por la mente, imágenes concretas, tangibles, visibles. Con infatigable perseverancia el hombre construye su vida, dando una imagen concreta y bien formada a lo que supone desconocido y, que sólo él, por medio de sus construcciones, hace conocer. A través de - los sentidos y de la mente, el hombre levanta, idea y construye modos y medios en forma de imágenes para su orientación en éste mundo.

El ilustrador elabora imágenes que son las imágenes de lo real; son la realidad, ya que nosotros sólo descubrimos ésta en el grado en que cristalizamos éstas imágenes de los desconocido. Su  tarea presente es crear imágenes que presagien el mundo, que lo ha



Stonehenge.



gan imaginativamente concebible a la mentalidad alerta de la modernidad. Ahora bien, una imagen constructiva no es sólo cualquier imagen sino aquella que por su existencia misma como visión plástica provoca en nosotros las fuerzas y los deseos para realizar la vida, para afirmarla y coadyuvar a su mayor desarrollo. Existe una relación directa entre la imagen constructiva y los conceptos científicos, ya que éstos trabajan sobre modelos ya dados y no admiten libre interpretación; la imagen por sí sola es libre y la facultad productora de imágenes en el sujeto es creadora, no constructiva. Un ejemplo de ello puede ser por un lado la construcción, en la época prehistórica, del observatorio de Stonehenge a base de dólmenes o piedras montadas y por otro lado las pinturas rupestres de la cueva de Altamira. En el primer caso las imágenes son resultado de una búsqueda científica, fue creado para darle un uso dentro de la astronomía y a través de proyectos matemáticos. Las pinturas rupestres fueron creadas mediante un proceso distinto. La actividad artística comienza en el momento en que el individuo se encuentra frente a frente con



el mundo visible como algo terriblemente enigmático. Antes de la palabra, en este sentido fué la imagen, que es un signo, una representación mental. La imagen del bisonte ha sido creada por una actitud mágico-religiosa de ahí su capacidad expresiva. El dar un esbozo lineal a una imagen, más allá de la percepción, de un artificio que ayuda a retener la imagen en la mente, es de hecho, una imagen mnémica (de la memoria). En cambio la reproducción externa de una imagen percibida es un proceso diferente, que requiere una perfecta coordinación sensorial y una cierta habilidad expresiva.

Jean-Paul Sartre dice que "El tiempo visto a través de la imagen es un tiempo perdido de vista. El ser y el tiempo muy diferentes son. Eterna centellea la imagen, cuando ha sobrepasado al ser y al tiempo. En la época moderna la sensación y la imaginación, el sentimiento y el pensamiento no se encuentran ya tan separados ó tan encadenados en sucesión. Para considerar las semejanzas y diferencias entre los sentimientos, es necesario que cada uno de los sentimientos en los que se piensa se observen y tengan en la

mente como algo con un carácter propio; y esto los convierte en imaginación" (2). En la pintura y en general en las artes visuales, las imágenes ya no pretenden enfrentarse a la vida ni proyectar emociones individuales sino intuir lo absoluto, según el concepto existencialista.

La imagen no es una percepción o una sensación debilitada; no es un pálido reflejo del pasado. La imagen está en el camino de la abstracción y de la generalización; está en el camino del pensamiento. La imagen es pues una percepción repensada y, por tosca que pueda parecer aún, racionalizada de lo sensible.

La imagen es la sensación misma, pero consecutiva y renaciente, y, desde cualquier punto de vista que se la considere, se la ve coincidir con la sensación. Para que la imagen se reconozca como imagen, es decir, produzca su efecto normal, es necesario que exista una sensación antagónica. Decir imagen es hablar de subjetividad ya que debe ser comprendida por lo que representa en su volubilidad significativa y no por lo que parece. Las imágenes -- una vez percibidas se fijan y se alinean en la memoria. La imagen

no es sólo un objeto de conocimiento actual, sino que es todo objeto posible en una representación. Las imágenes surgen de golpe y se dan inmediatamente en su instantánea subjetividad. Es, pues, necesario suponer que la elaboración se cumple totalmente fuera de la conciencia, pero sólo realiza su proceso en ésta, de ahí - sus ambigüedades.



## IMAGEN Y SIGNIFICACION

En el pensamiento ordinario nuestra atención no siempre, ni muy a menudo, se dirige a las imágenes: se dirige en primer lugar, a su significación. El signo, según Leibnitz, es una expresión es decir, que la imagen conserva el mismo sistema de relaciones que en el objeto del cual es imagen, entonces la transformación de cualquiera de los dos puede expresarse por una regla tanto para la totalidad como para cada parte. La imagen sirve, pues, de signo. Tiene una significación. Una relación con algo distinto de ella misma; es un sustituto. Tiene un contenido intelectual, es una indicación de una realidad lógica. Jamás se encuentra totalmente aislada; forma parte de un sistema de imágenes-signos; se la comprende gracias a éste sistema. La imagen es un complejo: - lo significante y lo significado, lo sensible y lo inteligible - se mezclan en ella formando un todo indisoluble. Toda imagen es significación, pero sucede que toda percepción es un juicio, por lo que ésta significación será diferente de acuerdo al entorno cultural e histórico de cada individuo.

Son íconos aquellos signos que tienen una cierta semejanza innata con el objeto al que se refieren. Es icónico el signo que posee - algunas propiedades del objeto presentado o mejor aún, que tiene las propiedades que denota. Los signos icónicos no "poseen las - propiedades del objeto representado" pero reproducen algunas con- diciones de la percepción común, sobre la base de los códigos -- perceptivos "normales" y seleccionando esos estímulos que al eli- minarse otros pueden permitirse construir una estructura percep- tiva que posea, en relación con los códigos de la experiencia ad- quirida, la misma significación que la experiencia real denotada por el signo icónico.

La semiología de la imagen se hará al lado de los objetos lingüís- ticos y a veces en intersección con ellos, ya que muchos mensajes son mixtos: no sólo se trata de imágenes cuyo contenido manifies- to implica menciones escritas, sino también de estructuras lingüís- ticas que operan subterráneamente en la imagen misma, así como de figuras visuales que contribuyen con información de la estructu- ra de la lengua. Las imágenes como palabras, como todo lo demás,

no podrían evitar ser capturadas en los juegos del sentido, en los últimos y múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades.

Estudiar la imagen no es forzosamente investigar el sistema de la imagen, el sistema único y total que, por sí sólo, daría cuenta del conjunto de las significaciones localizables en las imágenes. No todo es icónico en el ícono, pero lo icónico se halla también fuera de la imagen. El hecho de que los estudios icónicos recurran a nociones teóricas que conciernen a la significación, la comunicación o la información no debe confundirse con esa intrusión de conceptos "lingüísticos" foráneos que creen descubrir la fortaleza de lo visual.

Se puede decir que las variables de que depende el repertorio de las señales visuales son: duración del estímulo, posición, extensión, intensidad, colores, cualidades fisiológicas y cualidades psicológicas del campo en el que se perfilan. Todos los fenómenos visuales que pueden interpretarse como índices pueden considerarse como signos convencionales. Si la noción de signo icóni-

co se pone en duda es precisamente porque la semiología tiene como tarea no determinarse ante las apariencias o la experiencia común. A la luz de la experiencia común: percibimos y nada más, sin embargo la psicología se sitúa precisamente en el momento en uno quiere remitir la inteligibilidad a un proceso aparentemente espontáneo. El problema de la semiología de las comunicaciones visuales es saber cómo un signo gráfico o fotográfico, que no -- tiene ningún elemento común con las cosas, puede aparecer igual a éstas. Si no hay elementos materiales comunes al signo figurativo puede comunicar, a través de soportes nuevos, formas relacionales comunes. Un ejemplo de ello es un logotipo. La cuestión está justamente en saber qué son y cómo son esas relaciones y cómo se relacionan, cómo se comunican. Si no es así, todo reconocimiento de motivación y espontaneidad dado a los signos icónicos, se transforma en una especie de conocimiento irracional o de un fenómeno mágico y misterioso. Este punto es muy importante en el trabajo del ilustrador.

El signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenó--



menos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al reconocer y recordar el objeto. En un sintagma icónico intervienen relaciones contextuales tan complejas que parece difícil distinguir entre ellas los rasgos pertinentes de las variantes facultativas. En el interior del continuo no hay unidades semiológicas discretas susceptibles de ser catalogadas de una vez para siempre, pues los aspectos pertinentes varían: a veces se encuentran grandes representaciones semiológicas que pueden reconocerse por convención; a veces se trata de pequeños segmentos de líneas, puntos, espacios blancos, como en el caso de un perfil humano dónde un punto representa al ojo y el semicírculo el párpado.

Los signos de la ilustración no son, pues, elementos de articulación que corresponden a los fonemas de la lengua porque no tienen valor posicional y oposicional, no significan por el hecho de aparecer o no aparecer; pueden asumir significados contextuales sin tener significado propio, pero no se constituyen en un sistema de diferencias rígidas, según el cual un punto, por el hecho de serlo, significa que se opone a la línea recta o al círculo.





Su valor posicional varía según la convención que el tipo de dibujo instituye y que puede variar bajo la mano de otro ilustrador o en el momento en que el mismo ilustrador adopta otro estilo. En éste sentido los códigos icónicos, si es que existen son códigos débiles.

Sin embargo, por más lejos que vaya el signo icónico en la individualización del "estilo", su problema no es fundamentalmente diferente del que se plantea para las variantes facultativas de los elementos de entonación individual en el mensaje verbal. Tanto en el caso del signo como en el de la imagen, tenemos una intención que trata de alcanzar al objeto. Una materia que ella -- transforma, un objeto que trata de alcanzar, que no está ahí. La relación entre la imagen y su objeto es extrínseca, convierte a la imagen en signo. En toda imagen, incluso en las ilustraciones de la ficcionalidad hay una determinación icónica posicional. Mientras que en el signo falta esa determinación porque él es receptáculo y parte de un código complejo.

La significación en la representación visual.

Wordsworth habla del "intelecto discerniente del hombre" como --  
unido en matrimonio con este hermoso universo en amor y santa pa  
sión.

"Cuan exquisitamente el espíritu individual

(y no menos acaso los poderes progresivos de la especie  
entera)

al Mundo externo se acomoda:

y cuan exquisitamente también

(toma éste tan poco conocido entre los hombres),

el mundo externo al Espíritu se ajusta." (3)

El pensamiento, al ilustrarse en una nueva imagen se enriquece -  
dotando más al impulso estético. Puede decirse que un desorden -  
en la función de lo irreal repercute en la función de lo real.

Si la función de apertura, que es la que desempeña propiamente  
la imaginación, se efectúa mal, la misma percepción no será pe-  
netrante. Un ser privado de la función de lo irreal es un ser -  
tan neurótico como el hombre privado de la función real. Deberá

pues, buscarse una filiación entre lo real y lo imaginario. Bastará con clasificar bien las ilustraciones para conseguir esta filiación regular. Esta regularidad se debe a que somos llevados, en la búsqueda imaginaria, por materias fundamentales, por elementos imaginarios que tienen leyes de índole ficcional tanto como las leyes experimentales del dibujo, el color, los ritmos, -- etcétera.

Con el nombre de imaginación material, esta asombrosa necesidad de "penetración espiritual" que, más allá de las seducciones de la imaginación de las formas, se propone pensar la materia, soñar la materia, o bien lo que viene a ser lo mismo -materializar lo imaginario- prueba de ello es el trabajo del ilustrador. En fin, todo elemento que adopta con entusiasmo la imaginación material, prepara, la imaginación dinámica, una sublimación especial, una transcendencia característica de la ilustración. Los ojos de la imaginación formal, las intuiciones que perfeccionan las imágenes visuales, nos orientan en sentido contrario de la participación sustancial. Sólo una simpatía hacia una materia puede de-

terminar una participación realmente activa, que llamaríamos gustosamente una inducción; el ilustrador consigue inducir con su labor artística.

Parafraseando a Bachelard sería en la vida de las imágenes dónde podría ensayarse una voluntad de conducir. Unicamente esta inducción material y dinámica, ésta "ducción" por la intimidad de lo real, puede agitar nuestro ser íntimo.

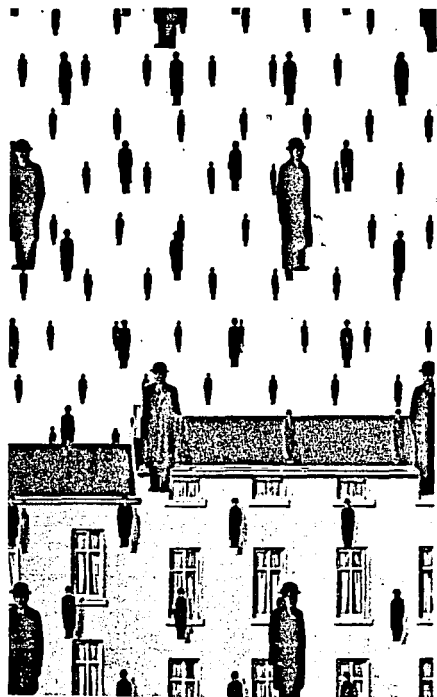
El dice que hay en el alma un cuerpo y que la imagen es una idea que forma el alma en ocasión de una afección del cuerpo.

La imaginación dinámica nos da el modo de distinguir entre las imágenes ficticias y las imágenes verdaderamente naturales.

Al estudiar el sueño tendríamos una prueba de que la psicología de la imaginación no puede desarrollarse en forma estática, debe instruirse sobre formas en vía de deformación, dando mucha importancia a los principios dinámicos de ésta. Si hay un sueño susceptible de mostrar el carácter vectorial del psiquismo, es el sueño de vuelo. En efecto, por su movimiento imaginario como por su carácter sustancial íntimo, observamos que ésta experiencia oní-

rica especial, es decir, el sueño, en cuanto a significación espiritual, puede dejar huellas profundas en la vida despierta. Continúa en el día la experiencia de la noche. En la ensoñación despierta, el sueño de vuelo aparece bajo la dependencia absoluta de las imágenes visuales. En el sueño podemos distinguir, por su experiencia nocturna, la imagen profunda de la imagen superficial, y así determinar las imágenes que aporta verdaderamente -- sus beneficios dinámicos. En una sociedad de doce personas, tres afirmaron haber soñado que bajaban una escalera volando con toda claridad y que les impresionó tanto la realidad de la experiencia que quisieron repetirla despiertos. Una de ellas aún sufría las consecuencias de la dislocación producida de ese modo. Dice Bachelard: "No vemos que es verdaderamente el "viaje en sí, el - viaje imaginario", el más real de todos, el que compromete nuestra sustancia psíquica, el que señala con una marca profunda -- nuestro devenir psíquico sustancial." (4)

La razón trabaja en el sueño, o, en otros términos, puesto que -- todas nuestras facultades son permeables al sueño, vemos como --



sueña la razón. El hombre vuelve la vida despierta racionalizada, sus sueños, conecta sus sueños con los conceptos de la vida ordinaria. Recuerda vagamente imágenes del sueño, y las deforma ya expresándolas en el lenguaje de la vida despierta. Podemos ver claramente la influencia de los sueños en las corrientes pictóricas del Dada y del Surrealismo. Artistas como René Magrite o Salvador Dalí han sido saqueados iconográficamente para ilustrar la temática onírica, de la cual hablaremos más adelante.

El sueño en su forma pura nos entrega totalmente a la imaginación material y a la imaginación dinámica y a su vez el sueño en su forma pura nos desprende de la imaginación formal. El sueño más profundo es esencialmente un fenómeno de reposo óptico y verbal. La noche y el silencio son los dos guardianes del sueño: para dormir es preciso no hablar y no ver. Hay que entregarse a la vida elemental, a la imaginación del elemento que nos es propio.

Esta vida elemental escapa a ese trueque de impresiones pintorescas en el lenguaje. Ante una realidad onírica tan clara como el

sueño del vuelo, es necesario para penetrar en su esencia, defenderse contra la aportación de las imágenes visuales y acercarse lo más posible a la experiencia esencial.

Para entender la modernidad de la ilustración es preciso referirse a las prácticas conceptuales y filosóficas del reaccionarismo. Simón Fiz Marchán ha sido claro en relacionar la claridad del --pensamiento cartesiano y la estilización de la imagen en la imagen ilustrada. Algunas de éstas ideas están contenidas en el libro La estética en la cultura moderna. La teoría de la imagen es tá, como en Descartes, separada de la teoría del conocimiento y se vincula con la descripción del cuerpo: la imagen es una afectación del cuerpo humano; el azar, la contigüidad, el hábito son --fuentes de la unión de las imágenes y el recuerdo. Por lo tanto también describe como un puro mecanismo el mundo de la imaginación, donde nada permite distinguir imágenes propiamente dichas y sensaciones viniendo a expresar unas y otras, estados del cuerpo. Tanto en Descartes como en Leibnitz, la imaginación y entendimiento no son absolutamente distintos ya que es posible pasar

de uno a otro por el desarrollo de las esencias contenidas en las imágenes.

Leibnitz tomó del cartesianismo su descripción del mundo mecánico de la imaginación y aislando este mundo, hacia abajo, del terreno fisiológico en el cual se hallaba inmerso, hacia arriba del entendimiento, lo convierte en el único terreno en el cual el espíritu humano se mueve realmente. En el espíritu no existen sino impresiones y copias de estas impresiones que son las ideas y que se conservan en él por una especie de inercia; ideas e impresiones no difieren en nada de la naturaleza, lo que hace que la percepción no se distinga en sí misma de la imagen.

La historia del arte es concebida como la historia del desarrollo espiritual e intelectual de la producción de formas. Para ello el artista establece símbolos que representen la realidad y sus derivaciones imaginarias. El ilustrador ordena éstos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad y al representar su conciencia de éstos en imágenes. Toda conciencia propone su objeto, pero cada uno tiene su manera de hacerlo.



La representación visual es una forma de representación humana, es su expresión. Por lo tanto, el arte, al igual que la vida misma, no es algo dividido en compartimentos, sino que todo aquello que le sucede a la forma artística afecta de manera profunda a la forma humana, la forma del hombre, ya que su obra será siempre expresiva en el momento de la significación. La condición esencial para que una conciencia pueda imaginar es que tengan la posibilidad de proponer una tesis de la irrealidad. Proponer una imagen en la ilustración es construir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, tener a lo real; a distancia, liberarse de ello; en una palabra, negarlo. Cabe hacer dos citas al respecto, una de Goethe: "El individuo no puede permanecer en un estado de conciencia por mucho tiempo; una y otra vez tiene que escapar hacia lo inconsciente, pues ahí es dónde están sus raíces." (5)

Por su parte Sófocles refiere: "Quien tiene conciencia vive en la infelicidad." (6)

## LA ILUSTRACION EN LA HISTORIA

Para entender los conceptos actuales de la ilustración es necesario hacer un recorrido a través de las diferentes etapas en la historia de las imágenes. Andrew Loomis, en La ilustración creadora dice que: "La función primaria de la ilustración es realizar la interpretación gráfica de una idea. La idea que se quiere interpretar debe ser cuidadosamente visualizada. De ésta manera es posible dar visos de realidad a una idea totalmente abstracta. En consecuencia es difícil considerar como ilustración a un cuadro sin una idea o propósito definidos." (7) Sin embargo, es preciso rastrear los orígenes de la imagen para detectar el nacimiento de la ilustración como la entendemos hoy día.

La ilustración es más que una simple referencia iconográfica.

Jeanette Collins anota en Ilustración y Diseño que: "La ilustración a diferencia de la pintura, siempre debe realizar una función concreta, siempre debe tener una razón para existir." (8) Es imposible considerar desde las primeras imágenes que se conocen, ya que han sido creadas con otros fines según Otto Pächt.



Las primeras ilustraciones aparecieron en los rollos de papiro griegos y egipcios escritos en columnas estrechas y altas, ornamentadas con dibujos que apoyaban textos diversos. Pero, como no se conserva ningún rollo de la antigüedad que contenga una serie de ilustraciones, ni siquiera algún fragmento de éstas que fuera digno de mención, el estudio de la ilustración se inicia con los primeros códices de pergamino; es decir, el sucesor inmediato del rollo ilustrado (Códice es el concepto de libro tal y como lo concebimos en la actualidad, constituido por páginas de igual formato).

Esto ocurre en el período Carolingio y Otoniano, en el inicio de la edad media. Los copistas en ésta época hicieron un esfuerzo por conservar los manuscritos que consideraban más importantes, haciendo nuevas copias y restaurando algunos materiales.

Podría afirmarse que la ilustración nace al mismo tiempo que el códice, con la miniatura. La miniatura se define como una pintura de gran formato hecha en tamaño reducido como complemento narrativo en los diferentes textos y manuscritos. El nombre de mi-



niatura no tiene que ver, originalmente, con el concepto de "reducir" sino que proviene del minium, un pigmento rojo-anaranjado utilizado con mucha frecuencia. Por asociación se adoptó de inmediato el término al tamaño de las imágenes ya que los iluminadores o miniaturistas hacían verdaderas obras de arte en tamaño pequeño.

La miniatura medieval marca un momento muy importante y singular a la ilustración. Otto Pächt en La Miniatura Medieval señala al respecto: "En el mundo cristiano medieval el libro no era simplemente un objeto de uso, tenía en sí mismo, un valor simbólico - como testimonio de la salvación, un valor simbólico apenas inferior al de la cruz. En los tiempos en que el libro era ante todo el libro de los libros, la Sagrada Escritura, el creyente, aún - siendo analfabeto, tenía fácil acceso al sentido profundo de la relación entre el libro y su decoración artística. Con esto hemos dado con un asunto a partir del cual se dibuja un camino para la comprensión del lugar estético de la decoración artística del libro y de la miniatura." (9) Esto significa que la ilustración - en el aspecto religioso se hace necesariamente canónica: las -

formas cambian pero se mantiene el dogma. Los temas se vuelven - limitados y rígidos. A través de un comentario de Paul Evdokimov en Ortodoxia podemos encontrar un paralelo: "Los dogmas representan lo inmutable de la revelación, y los cánones lo que es móvil en las formas históricas. No hay que confundir nunca éstos planos tan diferentes, ni sobre todo, dogmatizar los cánones. Hecha esta afirmación, hay que realzar el lazo directo que los sitúa en una reciprocidad funcional. Los cánones son la expresión, visible, - histórica y móvil de lo inmutable de estos dogmas. La expresión y las formas existenciales cambian según las circunstancias y la edad histórica de la cristiandad. La finalidad de los cánones es circunscribir, en una determinada época, el esse dogmático de la Iglesia y así ayudar a los fieles a encarnarla en su vida. Así - el orden canónico está siempre en función de la enseñanza dogmática." (10)

Por otro lado la miniatura se manifiesta en un sinfín de posibilidades formales debido a la libertad expresiva que imponían las necesidades ornamentales. Pächt señala como ejemplo: la inicial

ONCE  
 q  
 N  
 T  
 DE  
 po  
 ENS  
 UT  
 qui  
 booc  
 FER  
 OIC  
 CE  
 TU  
 comp  
 TOREM NOSTRUM AD CAE  
 LOS ASCENDE SECRETO  
 MUS IPSE QUOD ME NTEIN  
 CAE ESTIUS ABITEOUS  
 PER CAUSAM NOSTRUM  
 HOMO PAPI LIAUOTU: qu



CREDE NUNC ET  
 IUSTUM EST AC  
 QUOD ET SALU  
 ERIT NOSTRI  
 SEMPER ET UINQ  
 GRATIAS AGERE  
 NON SECU PATER  
 OMNIPOTENS AC  
 NE  
 DOS PERA P  
 NRO  
 PERIQUO  
 TAT  
 TUANLAU  
 QUANT  
 ANCE  
 VAO  
 RANLOO  
 DINATI  
 TRCAU  
 POTES TA  
 TIES  
 GACHICAC  
 LORUM  
 TETES AC  
 REATASER  
 PHIA SOCIA  
 EXULTATIONE  
 ANCELEBRAN  
 CUOQUIBUS  
 ET NOSTRAS  
 OCCESURAD  
 ANTIHOMENS  
 DEPRECAMUR SUPPLICE  
 CONFESSIONE DICENTIS



figurativa, en la que el cuerpo de la letra está formado por figuras o por escenas; la inicial historiada, en la que las figuras o escenas componen el relleno de la letra; la página de monograma, que organiza la letra y el ornato de composiciones ricamente orquestadas; la droliere, que da lugar a escenas expresivas - de tipo grotesco o naturalista o a pintura de género u otros. Podemos imaginar cuales fueron los cauces de ésta fantasía artística co-decorativa por los documentos que aún se conservan. Esta riqueza expresiva se amplía más aún en las diferentes manifestaciones culturales, por ejemplo las imágenes de los textos bíblicos del arte visigodo o celta que lograron integrar sus decorativas geometrías ornamentales a la interpretación de los temas sagrados.

Por lo que respecta a las obras literarias clásicas grecolatinas, son muy pocos los ejemplos que se conservan de miniaturas que las ilustren. Existen algunas ediciones de Virgilio, varias tardomedievales de Ovidio, por supuesto moralizadas por el cristianismo, y unas cuantas sobre las comedias de Terencio. En cambio

éstos son temas que en el Renacimiento tuvieron gran auge.

Las modificaciones en el discurso de la ilustración pueden medirse a través de dos aspectos importantes: por un lado está la influencia de las corrientes artísticas y filosóficas y por el otro la de los avances técnico-culturales. En la edad media la producción de libros era básicamente dominio de los monasterios. Aún se recuerda la biblioteca de Carlo Magno, quien siendo analfabeto dotó a sus súbditos con un acervo bibliográfico que fué excepcional para su época. Pero al margen de éstos casos, la selección y decisión de los trabajos quedaban sujetos a los criterios, no siempre sabios y justos de los eclesiásticos, por lo que muchos materiales se perdieron. Las técnicas eran amanuenses, los crisógrafos eran quienes ejecutaban el dibujo de la iniciales, frisos y demás adornos, los miniatoristas completaban la tarea de los crisógrafos pintando los dibujos a la manera tradicional.



Salmtege dei actant et avntage cui mlti  
lure de ac no de . . . fmo noie tuo.

Las artes plásticas sufren cambios transcendentales en el final de



Majestas Domini.  
Muy Bellas Horas  
del Duque de Berry,  
Jacquemart de Hesdin,  
comienzos del siglo XV

la edad media. Arnold Hauser en el libro Historia social de la -  
Literatura y del Arte, refiriéndose al arte burgués del gótico -  
tardío, expresa: "En el arte cortesano, y hasta en su forma más  
lujosa, la miniatura, predomina el naturalismo de la burguesía.  
Los Libros de Horas miniados de los duques de Borgoña y del du-  
que de Berry representan no sólo el comienzo del "cuadro de cos-  
tumbres", ésto es, del género pictórico burgués por excelencia,  
sino que son en cierto modo el origen de toda la pintura burgue-  
sa, desde el retrato hasta el paisaje. Más no sólo se extingue -  
el espíritu, sino que desaparecen también, paulatinamente, las -  
formas externas del antiguo arte eclesiástico y cortesano. Los -  
frescos monumentales son sustituidos por los cuadros, y la minia-  
tura aristocrática, por las artes gráficas." (11) Aparecen las -  
técnicas de grabado en madera, la xilografía, con la cual la re-  
producción de las miniaturas se hacía en un tiempo mucho menor.  
Se adopta ésta técnica para la impresión del texto de las pági-  
nas. En este sentido Hauser comenta: "La técnica de la reproduc-  
ción mecánica hace posible en este campo lo que en la literatura



se había conseguido por medio de los grandes auditorios y de la repetición de las representaciones. El grabado se vuelve el paralelo popular de la miniatura aristocrática. (12) El arte de los libros se torna accesible a cierta clase burguesa. Con esto podemos imaginar la influencia que tuvieron las artes gráficas sobre la ilustración.

El Renacimiento no significa un cambio radical en ningún aspecto que se refiera al gótico tardío, es decir, todavía en la edad media. Todos los conceptos que se aplicaron a la ilustración renacentista ya se perfilaban a finales del período anterior. A este respecto Michel Foucault dice "Cuatro nociones deben servir de principio regulador en el análisis: la del acontecimiento, la de la serie, la de la regularidad y la de la condición de posibilidad. Se oponen, como se ve, término a término: El acontecimiento a la creación, la serie a la unidad, la regularidad a la originalidad y la condición de posibilidad a la significación. Estas cuatro nociones (significación, originalidad, unidad, creación) han dominado, de una manera bastante general, la historia --

tradicional de las ideas, dónde de común acuerdo, se buscaba el punto de la creación, la unidad de la obra, de una época o de un tema, la marca de la originalidad individual y el tesoro indefinido de las significaciones dispersas." (13) Para explicar éstos conceptos es necesario recordar que la miniatura del medioevo, tuvo grandes muestras de expresión formal, pero que la canónica impedía un giro en cuanto a los temas tratados. Los cambios que se sucedieron a esta forma de expresión tienen que ver con una búsqueda común del hombre y su naturaleza, con mayor libertad en el trabajo individualizado del artista. Los conceptos foucaultianos podrían explicarse de una forma esquemática: En el Renacimiento el acontecimiento es la ruptura de la escolástica medieval frente al nacimiento del humanismo aristotélico y neoplatónico: esa búsqueda llevó a reyes y príncipes a asimilar el trabajo artístico como algo simbólico; esta inquietud, que se da de manera análoga (con los matices que implican los diferentes Renacimientos) provoca un fenómeno en serie; al darse en un período que abarca entre siglo y medio y dos siglos de expresivi-

dad "renacentista", entonces se puede hablar de una regularidad que se dió gracias a las condiciones de posibilidad: los elementos técnicos, así como el saber nuevo que implica la revaloración de la Grecia y la Roma clásicas en su iconografía y formalidad; en fin puede decirse que las condiciones estaban dadas.

El trabajo del ilustrador en el Renacimiento se distingue porque se individualiza. En general los pintores son también grabadores y escultores y, en algunos casos, también arquitectos; aunque estas labores tienden a especializarse ya en el Cincuecento.

André Chastel en El Renacimiento Meridional hace referencia al advenimiento de las artes gráficas: "La difusión de papeles de buena calidad, en la segunda mitad del siglo XV, explica que se hayan conservado muchas hojas de estudio; también el hecho de que el dibujo adquiriera una importancia nueva. Su cometido se hizo tanto más activo en este período de concurrencia y de intercambios constantes, cuanto que el grabado (prolongado por la edición) venía en el momento oportuno a acelerar todas las relaciones. Se reconocía una fuente común de todas las artes visuales ó



artes del diseño", y se subrayaba la importancia de los cartones y de los modelos hasta en las técnicas decorativas, orfebrería, loza y bordados." (14) Los ilustradores trabajaban habitualmente con medios como: punta de plata, pluma, pincel y lápiz; más adelante, a finales de ese mismo siglo, con sanguina y una especie de pastel. Los grabadores más sobresalientes como Leonardo da Vinci, Filippino Lippi o Mantegna hacen del dibujo un medio para registrar y apoyar todas sus ideas, un instrumento importantísimo de estudio que hace posible la realización de las mismas.

"Así, pues, la expansión general de la impresión gráfica permite señalar las relaciones del arte y de la ciencia y ayuda a comprender como se llegaron a establecer relaciones más complejas entre la arquitectura y la pintura y entre esta y las artes decorativas. El final del Quattrocento conoció una especie de predominio de los modos del saber susceptibles de transmitirse por vía gráfica, lo que constituye quizá una definición técnica del Renacimiento.", según anota André Chastel. (15).

También surge la técnica de la calcografía cuya invención se ad-

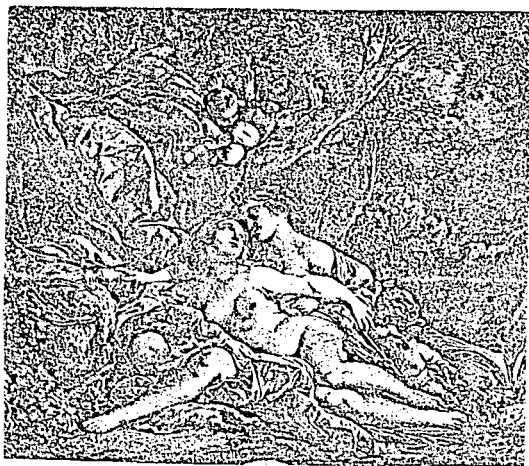


judica a los italianos (aunque su utilización es italo-alemana - desde sus orígenes); posteriormente fué explotada por Durero. Un caso que resulta novedoso en el Cincuecento es el del pintor Giuseppe Arcimboldo. En su pintura se encuentran elementos característicos de la ilustración contemporánea. Su novedad estriba en elaborar rostros con flores y frutos de una manera irónica y caricaturesca. Para Henry Lefebvre, en su libro Estudios sobre la modernidad, el signo característico de lo moderno es la ironía. En arcimboldo ese concepto se manifiesta sin pudores; como en el retrato El verano, de 1573, la imagen es de un personaje - cuyo rostro está conformado por vegetales propios de esa estación del año, el marco está hecho de flores, y el torso y cuello son una especie de canasto que sostiene los frutos del rostro. El tipo de figuración es de una iconicidad altamente realista. La difusión de la estampa grabada se vuelve masiva, se utiliza para decorar las cajas, arquetas, pequeños paneles de devoción, juegos de cartas o de esos naipes llamados tarots, es decir, la ilustración se independiza, se separa del libro impreso.



Leonardo es una de las figuras más importantes en cuanto a la investigación plástica de la visualidad y sus representaciones. Sus preocupaciones por el método lo llevan a observar el mundo exterior de una manera por demás reflexiva. El junto con Durero, no pueden enfrentarse a representar una realidad sin detenerse profundamente en el carácter de la representación. Esto quiere decir que Leonardo está absolutamente preocupado por cómo obtener una imagen de un árbol, de las montañas o de un caballo para hablar de unas imágenes. Le interesa seleccionar cuáles elementos deben estar presentes en esas imágenes y de cuáles puede prescindirse sin alterar la figuración de tal o cual figura.

De Durero, ya se sabe, era uno de los grandes geómetras de su tiempo, y en sus pinturas, grabados y dibujos está dado ese impulso por combinar esa ciencia de apariciencia abstracta con la poética de su arte magistral. Una de sus obras maestras: El caballero, la muerte y el diablo ilustró, en una alegoría, "la vida del cristiano en el mundo práctico de acción y decisión", como había sido expresado por Erasmo de Rotterdam en su Manual del



Caballero Cristiano. Este grabado ha sido motivo de inquietud - por parte de los escritores, quienes a su vez han querido ilustrar esta imagen con relatos y cuentos. El libro que recopila estos se llama Variaciones sobre un tema de Durero. En un caso que ilustra de manera textual aquellas sugerencias e imaginaciones - que propone ésta obra maestra de la iconografía renacentista. Entre los autores de estas narraciones se encuentran Jorge Luis - Borges, Marco Denevi, Stephen Vincent Benet entre otros, además de una paráfrasis del caricaturista Oscar Conti, Oski. (Publicación de la Editorial Galerna, 1968.)

El Renacimiento propone una iconografía que se repetirá de manera insistente a través de los diferentes cambios plásticos que sería demasiado abundoso referir en un trabajo que no está destinado a ser una historia de la ilustración. Baste con decir que - de las imaginaciones manieristas a las imágenes lúbricas de la - estampa galante del siglo XVIII, con Watteau, Boucher y Fragonard, hasta llegar al conflictivo siglo XIX, con la invención de la - gráfica política de Gavarni en Italia y de Daumier en Francia, -

hay una amplia gama de posibilidades expresivas cuya base está -  
enmarcada por los siglos anteriores. Gustave Doré fué en el XIX  
una figura fundamental en el campo de la ilustración. Su obra es  
vasta y de una singular belleza. Podría decirse que marca una --  
época con sus grabados que ilustran las grandes obras clásicas.  
En ese periodo sólo podría tener un rival con los aguafuertes de  
Goya, aunque estos revelan un gusto iconoclasta que se contrapo-  
nen radicalmente al academismo de Doré.

Otro movimiento importante en el XIX fué el del grupo llamado -  
Los Prerafaelistas. Ellos regresan a la producción de libro arte  
sanal, hecho a la manera antigua, en los talleres donde el pro--  
pio artista diseña y supervisa desde el tipo de letra, la ilus--  
tración, la maqueta, el grabado en madera. El principal animador  
del movimiento fue John Ruskin. Surgieron también las corrientes  
de los Simbolistas, la de los Nabis, y la de los llamados Deca--  
dentistas; esos grupos europeos dieron lugar a importantes in-  
fluencias en la ilustración. Aubrey Bearsley fue el principal -  
decadentista en Inglaterra, célebre por sus ilustraciones de Sa-



lomé y Tannhäuser; Alastair en Alemania y Ricardo Romero en México. Felicien Rops en Bélgica, con su violenta exaltación de los sentidos y su "herética" iconoclasia. Pocos ilustradores han llegado a la perfección conceptual que lograra el artista belga con sus imágenes para Las flores del mal de Beaudelair. En México, Julio Ruelas convierte a Rops en la influencia tan cercana que algunos llamaran saqueo, mientras que unos más lo disculparan por sus traslados y su capacidad imaginativa.

La invención de la fotografía a principios del siglo XIX significó un gran conflicto en el campo de la ilustración. Como bien se sabe, la búsqueda del realismo en las imágenes se remontaba al detallismo flamenco y al uso de la cámara lúcida por parte de los venecianos Canaletto y Guardi; ahora la fotografía lograba la perfección y esa rivalidad termina por ser una influencia que logra posibilidades inimaginables. Muchas son las corrientes artísticas que han sido fuertemente determinadas por la imagen fotográfica. Como es el caso de algunas obras del Pop Art, con Andy Warhol; otro movimiento fue el llamado Hiperrealismo de finales

de los sesenta; y, de nuevo, en la gráfica de los setenta; la década de los ochenta muestra ésta misma tendencia en todas las - - ilustraciones de revistas y otras publicaciones.

El siglo XX es el tiempo de la imagen; la explosión de ilustrado res es un hecho más que evidente. Prueba de ello es que los pintores Picasso, Masson, Dalí, Max Ernst y muchos otros fueron profíficos en el tratamiento y uso de la ilustración contemporánea.

Se inicia el siglo con el agónico Art Nouveau, del cual Toulouse Lautrec fué fiel representante en la ilustración y el cartel.

Aunque su obra pictórica se muestre mucho más avanzada, su gráfica dejó una huella indeleble en la imagen comercial de principios de siglo.

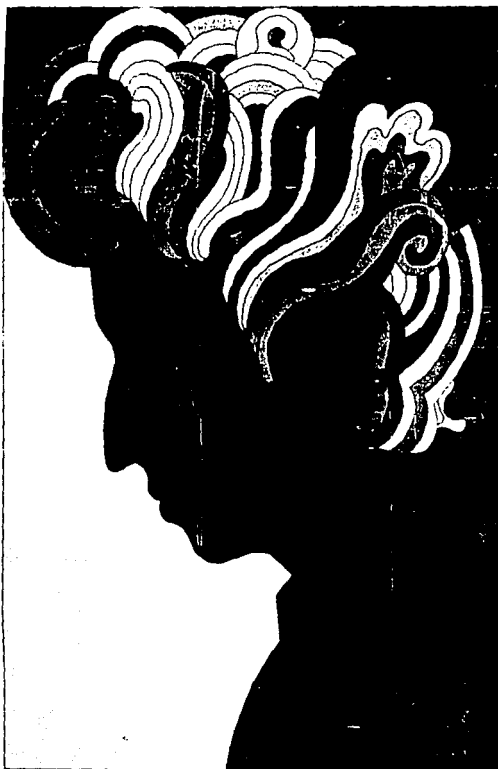
Uno de los pintores que más ha influido en el carácter de la ilustración contemporánea es Henri Rousseau. Sus imágenes plenas de rasgos fantásticos y anecdóticos, por su trazo preciso, la síntesis formal, el manejo de la luz y la minuciosidad de los acabados, propone un lenguaje narrativo que es casi escenográfico, características propias de la ilustración onírica y feérica. Su in-



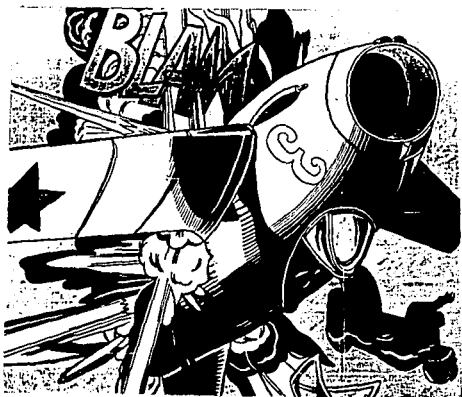
flujo es muy claro en algunos ilustradores como el catalán Gervasio Gallardo y el norteamericano Richard Brown. Henri Matisse -- fué otro pintor-ilustrador que mucho aportó a las artes del diseño, sobre todo por el manejo novedoso de sus técnicas de papel - recortado y el uso del collage que aplicó luego en portadas de libro y en las imágenes interiores.

El expresionismo alemán también tuvo artistas muy importantes en el ramo que nos ocupa, como en el caso del pintor George Grosz, - quien hizo el famoso libro Ecce Homo; o el de Edvard Munch cuyo dominio de pathos nórdico era muy adecuado para ilustrar las obras dramáticas de Stringberg y de Ibsen. Gran parte de la línea actual de la ilustración se debe a la pintura surrealista, cuyos maestros fueron Miró en la tendencia abstracta y Dalí y Magritte en la "ilusoria". Miró fue uno de los ilustradores más solicitados. Una de sus amplias facetas puede apreciarse a través del lenguaje que propone en el cartel, que lo mismo va del tema político al deportivo. Con pequeños toques surrealistas y con ese humor amable que lo caracteriza, el francés Michel Folon puede -

-48-



ubicarse en la misma tesitura de Miró. Folon propone una ironía humorística que es ya un lenguaje reflexivo del mundo actual. La iconicidad de la ilustración contemporánea se ha diversificado de manera sorprendente. De tal modo que no se pueden analizar y delimitar líneas y corrientes con la formalidad requerida, ya que en este espacio sólo se pretende hacer mención de algunos ejemplos determinantes. Uno de los países más sobresalientes en este campo es Estados Unidos, donde se han formado grandes ilustradores-pintores cuyos trabajos han cruzado las fronteras de los diferentes lenguajes visuales y han dado lugar a interesantes -- prácticas estilísticas dentro de la comunicación gráfica. Por un lado está Norman Rockwell con sus imágenes cotidianas saturadas de un realismo que llega a ser casi una parodia de la vida de la clase media desde los años treinta. Así también el genial Rockwell Kent. No se podría dejar de aludir a las mitologías de capa y espada de Frazzeta, ni a la ingeniosa audacia comercial de Milton Glaser; de la misma forma la escuela de los -- ilustradores de los Aliens, que iniciara Giger con su ciencia -- fcción tan elaborada y minuciosa; también está el --



caso de Brad Holland con sus gatos espaciales y misteriosos.

El fenómeno se invierte en la plástica contemporánea cuando la ilustración se impone ante cualquier medio visual, a tal grado que su influjo alcanza a pintores del pop art de la talla de Roy Lichtenstein. A él la iconografía de los medios de comunicación de masas como la historieta y en general el uso de la ilustración comercial le sirven como motivo pictórico para "conjurar lo inesperado escrutando lo vulgar, volver extraño lo cotidiano y hacer más incierta, más paradójica y más huidiza nuestra visión del mundo."

Sería impensable hacer un recorrido por la historia de la ilustración sin revisar el caso de México, aún cuando sea de manera sintética. La influencia más importante en la iconografía mexicana contemporánea es la escuela mexicana de pintura en la que se encuentran muralistas de la talla de Siqueiros, Rivera, Orozco, O'Gorman y Fermín Revueltas. No hay que olvidar el antecedente revolucionario inmediato, el Ateneo de la juventud, que forma un hito nacionalista que será fundamental en el planteamiento de -



uno de sus más distinguidos integrantes: José Vasconcelos, quien en su paso por la Secretaría de Educación Pública promoverá una iconografía de carácter mexicanista que posteriormente desembocaría en el nacionalismo de los años treinta y cuarenta. Logra ésto en casi todos los renglones de la cultura. Uno de sus legados son las Lecturas Clásicas para niños donde Roberto Montenegro establece un tipo de ilustración accesible a la mirada infantil en un trabajo de gran calidad artística. Los grabados que aparecen en dicha publicación fueron elaborados por un artista profundamente comprometido con el arte nacionalista, Fernández Ledesma. Otro antecedente importante en la ilustración mexicana fueron - Claudio Linati de Prevost, introductor de la litografía en México quien decoraba las fajillas de los puros con una idea plena de originalidad.

Es necesario hacer un pequeño apartado para indicar la importancia de la relación del grabado mexicano y la ilustración. Ambas disciplinas han estado íntimamente ligadas por el carácter prác-

tico de uno en la resolución de la otra. Desde los inicios del -  
siglo pasado surgieron importantes talleres dónde se formaron --  
grabadores de primera línea como lo fué José Guadalupe Posada y  
sus seguidores, quienes dieron a la estampa una forma de expre--  
sión indispensable en la labor artística e ilustrativa. En prin-  
cipios de siglo ya se dominaban diversas técnicas modernas que -  
se desarrollaban a nivel nacional. En el plano docente se desta-  
có Carlos Alvarado Lang, quien fuera director de la Escuela Na--  
cional de Artes Plásticas y de la Escuela de Pintura y Escultura  
La Esmeralda, además de maestro de las técnicas tradicionales de  
grabado como son: buril, puntas secas, aguafuertes, mezzotintas,  
barnices suaves, grabados en madera al hilo y en madera de pie y  
linóleos. Fue además impresor, editor de estampas, ilustrador y  
diseñador gráfico y su producción editorial abarcó todas las ra-  
mas. Raquel Tibol comenta en su libro Gráficas y Neográficas en  
México: "Alvarado Lang tiene una ubicación muy específica en el  
desarrollo del arte mexicano. El encarna -en el buen sentido del  
término- la continuidad académica; su labor resguardó cierta ca-  
-52-

tegoría artesanal. Empeño humilde en su substancia, pero no por ello menos indispensable." (16)

El taller de la Gráfica Popular, fundado por Leopoldo Méndez, -- junto con las Escuelas de las Artes del Libro formaron a importantes grabadores como Erasto Cortés Juárez, Angel Zamarripa, -- Alfredo Zalce y Carlos Orozco Romero.

México ha sido prolífico en movimientos políticos, desde las agnias porfiricas que provocan el nacimiento de una caricatura pre revolucionaria que dará movilidad a los años inmediatamente anteriores a 1910, y con ello a toda una gráfica e ilustración que será definitiva para el arte nacional. Pues detrás de cada gran acontecer histórico y social aparece un taller o una línea que -- animará con su sentido artístico el impulso de estos sucesos.

¿Quién podría negar que el Taller de la Gráfica Popular entroniza la iconografía de la Revolución Mexicana? ó ¿Quién podría dejar de lado la participación ideológica y plástica que los artistas de la Academia de San Carlos (ENAP) tuvieron durante el movimiento estudiantil de 1968. Muchas de estas manifestaciones que-



daron impresas en publicaciones como La Garrapata (que posteriormente fueron censuradas y clausuradas), o a través de desplegados, mantas, carteles y grafitis callejeros que ilustraron una época rebelde que aún hoy es eco y voz de una discidencia cuyas resonancias todavía flotan en el ambiente.

Por otro lado, el doctor Atl, conocido como el gran pintor de la vulcanografía mexicana, fue también un gran ilustrador entre cuyos libros se encuentra Iglesias Mexicanas. Esta faceta de Atl sólo ha podido reconocerse en los últimos años ya que los coleccionistas han calificado algunas de estas publicaciones como joyas bibliográficas.

México cuenta con una gran tradición en las artes plásticas y, por extensión, en el área que nos ocupa. Pintores como Tamayo, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Francisco Toledo han incursionado en las artes de la Ilustración, como parte complementaria en su tarea de comunicar. Alberto Gironella colaboró con Carlos Fuentes en la novela monumental Terra Nostra con una serie de grabados publicados en la primera edición del libro. Jose Luis -



Cuevas, entre una infinidad de sus trabajos de ilustración se - destaca el Teatro Pánico de Alexandro Jodorowsky. Cabe mencionar la labor más que prolífica del pintor Vicente Rojo como ilustrador y diseñador de revistas, carteles y logotipos, quien hizo el diseño del logo de la celebración de los setenta años de la obra de Rufino Tamayo.

Tamayo por su parte, entre los múltiples trabajos que elaboró de ilustración de poemarios y textos, hizo una obra mayor con sus - planchas para el Apocalipsis de San Juan, que imprimió una editorial francesa, uno de sus ejemplares forma parte de la donación gráfica de Toledo a la ciudad de Juchitán.

Dos grandes presencias dentro de la ilustración mexicana son los dibujantes: el Chango Cabral y Rogelio Naranjo. Ambos militaron en la caricatura política y de ella hicieron y hacen todavía, en el caso de Naranjo, una espuela de finísimas puntas afiladas.

Arnold Belkin, también muralista, ha logrado descifrar los gran des espacios así como el intimismo que entraña ilustrar los poemas de Jack Hirshman en Two o de Alejandro Romualdo en A España



dadle la mano. Más recientemente uno de los libros de texto gratuitos de la SEP, el de Ciencias Sociales de cuarto grado, lleva en la portada una imagen concebida por el artista. Este trabajo forma parte de un proyecto en el que colaboraron otros pintores como José Chávez Morado, Juan Soriano, Tamayo, Roger von Gunten y Matias Goeritz entre otros.

Por otro lado, la ilustración del cuento infantil en últimas fechas se ha visto favorecida por la incursión de algunos artistas como Felipe Erhenberg, habría que recordar Barbadoro, publicado por Martín Casillas, Pablo Rulfo, quien ilustró Cuando los ratones se daban la gran vida, editado por la SEP.

Dada la enorme cantidad y variedad de ilustradores que existen en la actualidad en México, sería menos que imposible completar una mención justa a todos ellos. En este caso hemos preferido destacar a aquellos cuya obra es ya significativa dentro del panorama de las artes plásticas nacionales.

## LA RELACION CONCEPTO-TECNICA EN LA ILUSTRACION

### CONTEMPORANEA

El mundo moderno exige representaciones. Antes trataba de competir con una realidad inalcanzable, a la que pretendía cercar con una figuración realista, que describía objetos y situaciones con detalle y perfección. Pero en su dinámica, esta carrera estaba - pérdida de antemano. El crítico alemán Walter Hess anota que "los movimientos constructivistas abandonan todas las concepciones - que habían predominado hasta entonces acerca de la pintura, con inclusión de la abstracta. Exigen en un sentido mucho más amplio el 'valor absoluto' (literalmente: la emancipación) del cuadro, no solamente liberado del mundo de los objetos, sino también en general, de toda la expresión particular, del mundo de las sensaciones, sentimientos y fantasías, y hasta toda forma particular." (17)

Las síntesis que dotan el corpus formal y expresivo de los movimientos artísticos actuales sólo podrán entenderse si se rastrean algunas aportaciones fundamentales. Por ejemplo, esto sin la in-



tención de elaborar un catálogo histórico, tres invenciones del Quattrocento harán viable un camino menos riesgoso al ilustrador contemporáneo: la perspectiva (perspectiva lineal de los pintores florentinos, además de las variantes ligerísimas que integran los artistas flamencos del siguiente siglo); esto propicia que el cuadro tenga la dimensión de la profundidad. Luego vendrá el modelado, que utilizan por vez primera los integrantes del Renacimiento italiano; con esta aportación plástica se transforman las superficies planas de volúmenes situados en el espacio que engendra la perspectiva; por último, Leonardo Da Vinci desarrolla el claroscuro, que permitirá llenar el espacio del cuadro con las variaciones y matices innumerables que da la luz.

Kasimir Malevich (1878-1935) en sus escritos editados bajo el rubro de El nuevo realismo plástico (1913-1927), en ellos el artista intenta punzar la pintura académica, hacerla descender hasta el grado de equipararla con el "copiado inútil"; porque él procura imaginar a la "creación" de manera tal que desborde a las proposiciones caducas. Se niega a "reproducir" la belleza de un sa-

movar o de una taza; lo importante, dice, " es el hecho de dar - vida a las formas y el derecho a una existencia individual....la repetición es un robo y el que repite es aquel que roba: nulidad que no puede dar, pero que le gusta tomar y hacer pasar como suyo (falsificaciones)". (18)

Las modernas aportaciones al estudio de la mente condujeron al psicoanálisis. Lo que antes parecía autónomo y carente de un orden formal descubrió sus funcionamientos más inmediatos, y por ello pudo hablarse de un mecanismo significante. Con Saussure y sus continuadores la lingüística ha encontrado un cruce de caminos en el cual es posible ver que la función de "traducción del mundo real", es algo más que un acto de neutralidades. Porque lo que consiguen los lenguajes (y los artísticos están incluidos en esta consideración) es imponer un orden propio, con el objeto de dotar sus expresiones de un carácter significativo. El ilustrador, el pintor y el escultor descubren su trabajo como una insistencia opaca de la que son productores, al mismo tiempo que están muy alejados de ser soberanos de su objeto artístico. Esto es porque

en un sentido estricto, ellos lo que han hecho es releer un mundo de alta capacidad significante, al que es posible decodificar a través de la labor siempre simbólica del arte.

El arte moderno y contemporáneo intenta desplazar sus discursos a un orden de cosas en las que toda referencia sea interrogada al interior del propio trabajo expresivo. Ya se está en las antipodas del antiguo servilismo a la figuración. Ahora, Braque pudo decir: "nunca podía equivocarme, pues ignoraba lo que quería representar". O bien, un expresionista abstracto como Jackson Pollock afirmaba: "Cuando estoy entregado a mi pintura no me doy cuenta de lo que hago".

Pero, ¿en qué posición queda un ilustrador cuyo trabajo gira en torno a la referencia? Aquí habría que hacer una digresión necesaria, cuando el filósofo Tomás de Aquino adoptó los conceptos de Aristóteles y los traslada de la siguiente manera: Infiere -- así el Doctor Angélico que las causas de la naturaleza "son cuatro: material, eficiente, formal y final...La materia y la forma se dicen intrínsecas a la cosa, porque son partes que la consti-

tuyen; las causas eficiente y final se llaman extrínsecas, porque están fuera de la cosa". (19) Si la escolástica con su carga peripatética lograba atrapar en sus redes, aún húmedas del espíritu Divino, la noción "referencial" de la materia y de la forma; mientras que la eficiente y final quedan alojadas en el vehículo de la potencialidad. Es decir, existe en la naturaleza un momento en el que sus causas se encadenan y logran articular una discursividad artística, esto es cuando la "referencia" y la "potencialidad" logran conjugarse en la obra "humana". Concepto y técnica están funcionando. Uno y otro se debaten en la incertidumbre de sus posibilidades expresivas. Aquí el combate tiene mucho material, ni metáfora privilegiada ni figura que opaca sus expresiones. Concepto y técnica retoman un discurso arrumbado en las bellas páginas tomistas, porque la materia, la eficiencia, la formalidad y la finalidad, son maneras de decir y de hablar de una producción creativa.

En donde volvemos a asumir el problema de la referencia es en la ilustración contemporánea. ¿Hasta qué punto el artista actual lo



gra dominar el concepto y la técnica al margen de la referencia? Esto podría volverse un callejón sin salida. Aquí es importante recordar que el saber difícilmente puede olvidar sus aprendizajes. En palabras de Pierre Macheray "conocer no es pues recontrar o reconstituir un sentido oculto, olvidado o latente, conocer es constituir un saber nuevo" (20) El arte podría desmemoriarse y volcar su sapiencia hacia un referente que parecería -- anudado en su impertinencia. ¿El ilustrador sería un productor artístico arrinconado en una imaginaria envejecida? Nada más lejos de la realidad. De ahí que sea preciso recurrir a Jean Louis Schefer en su Escenografía de un cuadro: "lo propio del /sistema/ (estético) consiste en poder representarse, es decir ser susceptible de permutaciones o traducciones, y representarse, antes -- que nada, dentro de su matriz (la finalidad de un análisis iconográfico es, precisamente construir una matriz a partir de la -- cual se pueda escribir de nuevo el cuadro, o, dicho de otra forma, que pueda leerse); lo característico del /sistema/ es tener una matriz". (21)

Abundar en el problema del ilustrador y su "referencia" es establecer un conjunto de vasos comunicantes. Porque el ilustrador encuentra sus técnicas a fin de representar un determinado concepto, y para ello precisa hacer un acto de lectura (lexis) de un referente extrínseco (el texto, la palabra, la idea, todo - aquello que quiera "ilustrar"). Los elementos de los que parte el ilustrador contemporáneo componen un conjunto de unidades fácilmente detectables: figura, ritmo, valor de configuración y vibración. Con ellos es posible determinar la parte objetiva de la ilustración; en ocasiones pueden funcionar de manera autónoma, en otras logran disgregarse de tal forma que es difícil ubicarlos por separado. Lo importante es que contribuyen decisivamente en la estructura del trabajo ilustrado.

La "estructura" podría colocarse dentro de los lugares comunes del saber contemporáneo. De allí que sea preciso aclarar en qué sentido está usado dicho término. Sedlmayr en Arte y Verdad establece: "Las propiedades de la obra de arte, sus elementos, se hallan en relación directa con su interpretación mutua (integración),



o sea que su efectividad depende de su unidad o de su separación. En esta relación de integraciones sólo se puede determinar una - proporción jerárquica de órdenes principales y otros que se subordinen a estos, todo dentro de rasgos individuales móviles. A - esta relación le llamamos estructura de la obra de arte. Gracias a la estructura, la unidad de la obra de arte no es la de una su - ma compuesta por partes individuales, sino la de una totalidad - que se divide en rasgos individuales diferenciables. Los rasgos individuales obtienen su valor a partir de su incrustación en el todo estructurado, y sólo pueden comprenderse partiendo de él" (22)

Estas nociones de Hans Sedlmayr aún rezuman un hálito clásico, un tanto conservador, fundado en la posibilidad de lectura indivi - dual de los elementos de una ilustración. Pero esta idea se esfu - ma cuando se analizan ilustraciones abstractas o informales. Lo que en principio resultaba evidente, ahora navega en un mar de - desconciertos. Más aún si se analizan algunos de los trabajos - gráfico de Kandinsky se está ante una propuesta renovada, que - plantea problemas de orden teórico-práctico, técnico-conceptual.

Incluso el propio artista ruso-germano indicaba: "la obra de arte adquiere su tensión viva y atractiva precisamente gracias a esta perturbación que se propicia en su armonía original. Por lo tanto, a las leyes de la estructura (en su aspecto meramente ordinal) no van necesariamente unidas a las ideas de la armonía, o de la concordancia formal colorista".

La idea decimonónica de que una concepción simbólica llevaba implícita la noción de que a una determinada figura correspondía un concepto o una idea particular, según la cual hablar, decir, pintar o expresarse de la manera que sea es asignarle a la realidad un determinado sentido o un pensamiento específico, esto ya ha caducado en una era relativista y plural. En donde los conceptos requieren de todo un ensamblaje para funcionar artísticamente. Porque los lenguajes estéticos lejos de ser una sucesión de maneras de "decir algo", son un proceso dinámico en el que incluso la oscuridad conceptual es legítima y plausible. Las "realidades primarias" han perdido importancia, resultan simplistas ante una producción gráfica compleja y cambiante. La ilustración labo

ra sobre un significante que anula en su propio desenvolvimiento. Pues ninguno puede presentarse como una estructura prefabricada; por el contrario, lo más destacable del ilustrador en sus relaciones concepto-técnica es su capacidad para conferirle sentido y existencia a un significante. El yerro más acentuado de la "ilustración comprometida" es ignorar algo que sería elemental: nada puede existir antes de que exista como tal. Algunas imágenes de insurgencia logran una eficiencia emocional, un cierto golpe sensible en los pliegues de la ideología, pero jamás podrían tener la eficacia de la inteligencia visual de una labor más analítica y seria. Incluso se corre el riesgo de que el concepto quede apresado en su insolencia, que traicione la noción que quiere expresar. Resulta interesante citar unas líneas de Marx en Revolución y contrarrevolución: "También la literatura y las artes alemanas se manifestaron bajo la influencia de la excitación política de 1830. La costumbre de los literatos y artistas de categoría inferior fué la falta de valor de sus producciones con alusiones políticas, seguros de atraer de tal modo la

atención pública. Toda producción artística estaba impregnada de lo que se llamaba 'tendencia', esto es, de manifestaciones más o menos tímidas de un espíritu antigubernamental". (23)

Por otro lado, y esto sería definitivo en el quehacer del ilustrador, podría parafrasearse a Julia Kristeva, para poder decir - que: "Hacer de la imagen un trabajo, laborar en la materialidad de lo que, para la sociedad es un medio de contacto y comprensión, ¿no es hacerse, de golpe, extraño a la imagen? El acto denominado artístico, a fuerza de no admitir distancia ideal con relación a lo que significa, introduce el extrañamiento radical con relación a lo que considera que es la imagen: algo portador de sentido. Extrañamente próxima, íntimamente extraña a la materia de nuestros discursos y de nuestros sueños, la 'ilustración' no parece hoy que es el acto mismo que sorprende cómo trabaja la imagen e indica lo que puede, mañana, transformarla". (24)

La paráfrasis funciona en la medida en la que una ilustración sufre también de ese proceso de extrañamiento radical que se opera en la lengua. El referente es un eco lejano. La ilustración está



tratando de llegar a expresarse por sus propios medios, como un complemento que dice, habla y duplica la percepción de un determinado saber. Porque en concreto, al valorar el significado de una ilustración por lo regular se repite el problema concepto-técnica a una causística reductora: un conjunto de apuntes, esbozos ligados a un determinado tema o texto; informe de una subordinación que convierte a la imagen en lacayo de la palabra; o bien, una sólida estructura formal, vigorosa y autónoma, que se sobrepone a un tema; también se habla de la ilustración como una 'evidencia visual', que acentúa o da relieve, que describe iconográficamente lo que era concepto escrito o sonoridad.

Ahora bien, de lo que se trata es de construir un puente sólido entre un concepto que pide un carácter referencial y una técnica que consiga el efecto estético preciso. El problema remite de inmediato a las viejas y cándidas discusiones entre forma y contenido, ahora un tanto trasnochadas. Harold Rosenberg, con su espléndida solidez crítica, habla de que "una cosa es pensar sobre el arte de maneras nuevas, y otra dejar de pensar en el arte. El

artista pos-artístico lleva la desdefinición del arte hasta un límite en que nada queda ya del arte salvo la ficción del artista. Desdeña enfrentarse con nada que no sean las esencias. En lugar de la pintura o de la ilustración se enfrenta con el espacio. No tiene ya que confinarse en un solo género o en un solo lenguaje formal, tales como la pintura o la ilustración, ni siquiera de una mezcla de géneros: puede ir de un medio de expresión a otro e innovar en cada uno de ellos negándose a indagar sobre su naturaleza. O puede ser un productor de 'intermedios', al oscilar entre una experiencia en el interior de lo artístico y otra en el exterior de lo meramente mecánico y técnico". (25)

¿El ilustrador es uno de esos artistas posmodernos que se contentan con abrir los cauces de una zona intermedia? Una respuesta apresurada sería demasiado peligrosa. Para llegar a un razonamiento menos pragmático de la afirmación o de la negación simplista, es necesario regresar a un concepto que ya estaba archivado: la *lexia*, esa lectura privilegiada que deja la posibilidad de mantener vínculos con la realidad "leída", interpretada y



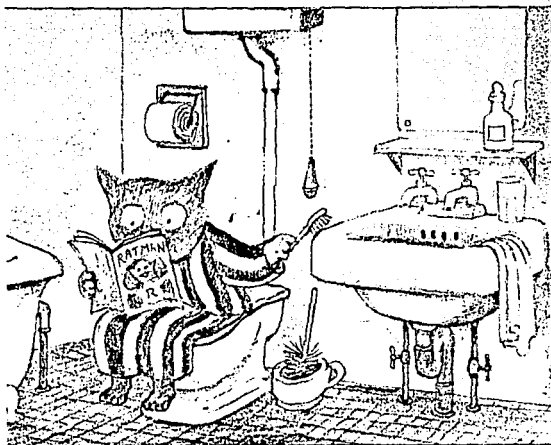


su anulación en términos de pura referencialidad. La ilustración contemporánea ha conseguido una afortunada autonomía que la deja en una posición ventajosa con respecto a sus antecedentes más antiguos. El caso Doré es ejemplar. La perfección de sus grabados le dan un toque personal, su estilo (su práctica artística o su regularidad discursiva, preferiríamos decir) es inconfundible. Sus dibujos sobre La Divina Comedia, La rima del viejo marinero, La Biblia, Gargantúa y Pantagruel o El Quijote de la Mancha lo sitúan como un ilustrador de altísimos méritos, Doré (1832-1883) es producto de unas determinadas concepciones plásticas y de una iconografía anudada en las conceptualizaciones de su tiempo. El caudal icónico tiene sus arquetipos en lo que impera un tono épico, una grandilocuencia particular, aunque todo Doré inspire los mayores deseos de veneración artística. Su relación concepto-técnica está involucrada en una lexis que rellena y explicita los saberes y concepciones de su momento. El ilustrador contemporáneo deja que su producción se desfase, - que invoque metalenguajes y que cobre una real autonomía, que -



desterritorialice sus referencias y reterritorialice al interior de sus proposiciones cualquier carácter conceptual que aparezca dentro de los límites de su configuración formal, gestual, analítica.

La ilustración contemporánea ha dejado atrás el objetivismo (una lexis con una matriz más rígida y menos permisible), ahora ha fijado sus herramientas en una subjetividad, en la que logra articularse y desarticularse discursos viejos y nuevos. Nada renace ni tampoco muere del todo. Klossowski aún tiene un toque anacrónico al ilustrar sus textos; lo que en términos formales es un asunto puramente técnico, de pronto se encuentra dando un concepto más sinuoso, más oculto y más extravagante en figuras y presencias que trasgreden en sus acciones "perversas". Tomy Ungerer deja que sus proposiciones formales vayan de la picaresca de los cuentos infantiles con moraleja "pensante" (El sombrero, Ningún beso para mamá, Los tres bandidos), en un quehacer donde se enfrenta la "amoralidad" de sus personajes frente a una dudosa y esclerotizada literatura infantil. Aquí Ungerer hace que sus di-



bujos sean un refuerzo fundamental, una lexis que cambia a cada libro. El jamás se contenta con un modelo representativo, Desdena el lugar común y propone tonos nuevos, colores que ordenan - una realidad manifiestamente iconoclasta. El ilustrador está ahí en la medida en la que traza y enseña sus auténticas motivaciones. Ya ha dejado de ser un mero eco o una reberveración fácil, aquí es auténticamente una imagen connotativa que arma un discurso - complejamente discernible. Sus figuras conjugan universos análogos al presente, pero se pierden en la autonomía de sus creaciones. Invierten el proceso: ellos se alejan de las convenciones - y lograr argumentar en texto e imagen una realidad que se altera y desfasa, que choca y se nutre con una agudeza sorprendente. ¿Quién habla ahora? ¿La imagen o el texto? Los vasos comunicantes funcionan mejor que nunca. El puente está edificado y tiene solidez. La ilustración contemporánea ha logrado dominar una multitud de lenguajes que reflejan una pluralidad de sentidos y, sobre todo, una conquista visual.

## ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA RELACION

### CONCEPTO-TECNICA

Uno de los problemas que se plantean al ilustrador es el desarrollo de sus expresividades. Aquí resulta indispensable recurrir al concepto del espejo leninista, que se refiere a la complejidad de la categoría marxista de reflejo. En ese sentido es preciso aclarar que el primer escollo que comporta esa conceptualización es la objetividad del reflejo (aquí importan las determinaciones materiales, las concreciones que aprenderá el sujeto en relación al mundo material). El segundo lugar corresponde a la exactitud del reflejo (las condiciones que intervienen en ese proceso dialéctico). De la fusión de ambos obstáculos teóricos queda encaminada una probable solución: todo conocimiento de la realidad conlleva a un reflejo sin espejo. Es decir, del espejismo mecanicista, del que capta de manera arbitraria, sin discriminación, las cosas, se accede a un reflejo que se forja como una práctica histórica; en ese sentido habría que auxiliarse de Gilles Deleuze, cuando encuentra que "el sujeto es actividad y en

tanto tal no es pasivo ni activo: es proceso. Lo que cabe hacer, por lo mismo, es el inventario de los distintos momentos de ese proceso". (26)

El reflejo sin espejo es el que trata de dilucidar Lenin en León Tolstói, espejo de la Revolución Rusa (1908 - 1910), pues encuentra una serie de articulaciones entre la obra del terrateniente y novelista con los gérmenes del descontento social que culminaría con la caída del zarismo en 1917. De manera similar con las diferencias que entraña cada caso, el ilustrador está involucrado en ese reflejo sin espejo, porque habla de lo que pretende, - además de muchos otros elementos que se cuelan en su producción. La técnica sirve para dar a luz un determinado concepto.

André Akoun, en uno de sus ensayos, luego de una larga disertación sobre los aportes a la síntesis formal del arte contemporáneo, insiste en que "la más insignificante pincelada, y hasta la simple rúbrica sobre el lienzo en blanco, se convierte en obra."

Ahora bien, el problema concepto-técnica aún sigue vigente.

Artistas como Frank Stella (1936) decidieron que sus obras abo--

lieran materialmente cualquier presencia técnica, pues él quería "encontrar un 'método' de aplicar la pintura, que resultase adecuado para el diseño. La pintura y la ilustración deben convenir al nivel de su efecto general, y no gracias a las sutilezas técnicas, en especial la uniformidad de su superficie. Si se observan mis cuadros, la técnica es bastante pedestre, nunca estuvieron 'bien pintados' según ningún criterio, pero pienso que una buena idea vale más que mucha destreza manual. Puedo tener una 'técnica' carraspeante, pero para mí lo principal es el acto de pintar o de ilustrar, aún cuando resulte difícil." (27)

El inglés Richard Hamilton (1922), el norteamericano Roy Lichtenstein (1923) y la mayoría de los pintores-ilustradores del pop intentaron hacer de la técnica un aporte de segundo grado. Una lejanía a la que era preciso ver en el horizonte, pero que siempre sonaba como un radio prendido en un paraje desierto: sólo se escucha por momentos, está ahí, es una ayuda. Pero falta el sujeto que capte sus sonidos.

El "desplazamiento de la técnica" es apenas perceptible.

Con los hiperrealistas hubo de volver a mirar las aportaciones - del pasado, aunque casi todo se redujo a una mirada fotográfica, a una reelaboración como la que proponían Richard Estes, Duane - Hanson, John Kacere o Don Eddy. El problema es oscilante, entre el contenidismo, siempre en busca de una profundidad a veces sólo esbozada, ó en el caso contrario, un mero "fuego de artificio" en el que un cierto virtuosismo artesanal (léase casos como el de Salvador Dalí o las repeticiones ad nauseum de muchos artistas contemporáneos).

El concepto y la técnica juegan un extraño ping pong en el que a veces gana uno y pierde el otro.

#### UN TOUR DE FORCE: LOS ESQUEMAS ANALITICOS

Entre las formas que tiene el estudioso para analizar y desglosar un trabajo de ilustración existen una multitud de maneras, - pero muy pocas de esas interpretaciones resultan afortunadas.

Por principio de cuentas si seguimos a Guy Rosolato en sus Ensayos sobre lo simbólico, existen dos maneras de aprender la realidad expresiva: la metáfora y la metonimia. En la primera se opera un trabajo de condensación, en la que un par de significantes se unen en aras de un nuevo significado. Mientras que en la segunda todo es lineal y sintético. A partir de ese par de figuras es posible intentar una resolución esquemática que ayudaría a resolver algunas interrelaciones entre concepto y técnica.

#### Lo simbólico y lo significativo en la ilustración

##### Maneras de expresar un contenido

##### METONIMIA

##### METAFORA

Huellas: Presencia/ausencia del  
sujeto ilustrado

Signos no representativos:  
Analogías visuales

Ritmos: Armonías, simetrías, asi-

Atmósferas



metrías, oposición e interacción entre figura y fondo; distintos tipos de perspectivas (paralela, angular u oblicua, irregular, múltiple)

Simbolización: Conjunto de alta significación imaginaria.

Signos representativos: Sintagmas visuales que conforman el sentido y el objeto de la ilustración

Objetos representados:

El mundo "objetivo y su despliegue espacial que incluye:

modelado: uso de sombreados y claroscuros.

Color: Empleo de las distintas gamas, contrastes, mezclas.

Blanco y negro: Variación con juegos de grises o de altos contrastes.

Figuras: Hombres, mujeres, animales, objetos, paisajes. Toda la iconografía.

Abstracciones: Geometrizadas, manchadas, etc.

Elementos metavisuales: Desplazamientos del discurso icónico que aparecen ocasionalmente dentro de la ilustración.

Características del lenguaje visual:

Iluminación, "escenografía de la ilustración", "tensión dramática" (la colocación de los elementos según las jerarquías del tema, cuando se trata de imágenes figurativas); empleo de textos; apoyos y anclajes escritos; "estilística"

Cinética de la ilustración: Ampliación de la idea rítmica original. "Movilidad interior" de "personajes", elementos o demás componen

tes. Es la dinámica que consiga la  
ilustración.

Lo decorativo: Se relaciona con los elementos  
metavisuales pero es importante  
decir que sólo en ocasiones se  
integran unos y otros. Son los  
elementos suplementarios vis-  
tos como una suma de los signos  
representativos y de la organiza-  
ción formal.

Es necesario aclarar que el esquema está desglosado y enriquecido.  
Rosolato hace una proposición más global del asunto. Además, lo  
he querido adaptar para el funcionamiento del análisis de la - -  
ilustración contemporánea.

## CONCLUSIONES

- 1) Estudiar la imagen no es forzosamente investigar el sistema - de la imagen, como sistema único y total que, por sí solo, daría cuenta del conjunto de las significaciones localizables en las - imágenes, y sin embargo, nunca podrán aparecer si no es a través de las imágenes.
- 2) El ilustrador podrá recurrir a los estudios de la teoría de - lo icónico para llegar a las nociones que competen a la signifi- cación, comunicación e información. Estas conceptualizaciones y estudios le permitirán acceder más fácilmente a una imagen más - elaborada, sin menoscabo de la parte creativa.
- 3) Se puede decir que las variables de que depende el repertorio de las sensaciones visuales son: duración del estímulo, posición, extensión, intensidad, color y cualidades fisiológicas y psicoló- gicas del campo en el que se perfilan.
- 4) El ilustrador es un productor de imágenes que se encuentra en los bordes de la técnica y de la estética, de la imaginación y - de la comunicación; su trabajo se inscribe muy directamente en -

el campo de lo informativo porque con sus imágenes colabora a - forjar un nuevo sistema de relaciones estéticas. Cambiar la percepción visual imperante es un deber de la práctica imaginativa del ilustrador.

5) Imaginar es sobre todo la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. El ilustrador debe buscar más allá de las apariencias que parten de un determinado universo iconográfico, buscar un lenguaje cifrado para representar un tema.

6) Los signos de la ilustración no son elementos de articulación que corresponden a los fonemas de la lengua porque no tienen valor posicional. El valor posicional del punto varía según la convención que el tipo de dibujo instituye y que puede variar bajo la mano de otro ilustrador o en el momento en que el mismo ilustrador adopta otro estilo.

7) El ilustrador establece símbolos para la representación de la realidad y ordena estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, al representar su conciencia de ellos en

imágenes. Toda conciencia propone su objeto, pero cada uno tiene su manera de hacerlo.

8) La historia de la ilustración se inicia en la antigüedad, pero es imposible considerar desde las primeras imágenes representadas ya que se crearon por razones diversas. "La ilustración a diferencia de la pintura, siempre debe realizar una función concreta, siempre debe tener una razón para existir."

9) Las primeras ilustraciones fueron las miniaturas del período Carolingio en el inicio de la edad media y fueron hechas sobre los códices de pergamino, ya que es el material que mejor se pudo conservar.

10) La miniatura medieval marca un momento muy importante y singular en la ilustración. Se hace necesariamente canónica: las formas pueden cambiar pero se mantiene el dogma. Los temas se vuelven limitados y rígidos.

11) El trabajo del ilustrador en el Renacimiento se distingue porque se individualiza. Se desarrolla enormemente el grabado y la estampa. De esta manera la ilustración tiene gran auge tanto

como parte del libro o en otras aplicaciones, surgen nuevas necesidades de ilustrar.

12) El Renacimiento propone una iconografía que se repetirá de manera insistente a través de los diferentes cambios plásticos.

13) La invención de la fotografía a principios del siglo XIX significó un gran conflicto en el campo de la ilustración. Como bien se sabe, la búsqueda del realismo en las imágenes se remontaba al detallismo flamenco y al uso de la cámara lúcida por parte de los venecianos. Ahora la fotografía lograba la perfección y esta rivalidad termina por ser influencia que logra posibilidades inimaginables. Muchas son las corrientes artísticas que han sido fuertemente determinadas por la imagen fotográfica.

14) El siglo XX es el tiempo de la imagen; la explosión de ilustradores es un hecho más que evidente. Prueba de ello es que pintores como Picasso, Masson, Dalí, Max Ernst y muchos otros fueron prolíficos en el tratamiento y uso de la ilustración contemporánea.

15) La iconocidad de la ilustración contemporánea se ha diversi-

ficado de manera sorprendente. De tal modo que no se pueden analizar y delimitar líneas y corrientes con la formalidad requerida.

16) México cuenta con una gran tradición en las artes plásticas y por extensión en el área de la ilustración. Dada la enorme cantidad y variedad de ilustradores que existen en la actualidad - hemos preferido destacar a aquellos cuya obra es ya significativa dentro del panorama de las artes plásticas nacionales.

17) Existe una dificultad muy grande de mantener la vieja idea - referencial en la ilustración contemporánea. Lo que puede afirmarse en primera instancia es que el ilustrador actual ha modificado sus referencias, y ahora las ha convertido o trasladado en elementos que deben analizarse al interior mismo de su obra.

18) El ilustrador debe tender un puente entre técnica y concepto para llegar a desarrollar un mecanismo signifiante.

19) El ilustrador debe enfrentar su lexia (el texto, la palabra, la idea) como un acto de lectura extrínseca que, sin embargo, su carga potencial deberá ser intrínseca a la ilustración y ya no a



la inversa. Esto contribuirá a una estructura más adecuada de la ilustración.

20) La ilustración adquiere su autonomía con respecto a lo ilustrado en el momento en que se hace imagen. Su extrañamiento es radical y se conecta con realidades que tienen que ver más con la labor plástica que con la palabra escrita. Si se invierten -- las intenciones sólo se logrará un trabajo lacayono, descriptivo y reiterante; en lugar de plantearse como una manera de enriquecer un campo de conocimiento específico.

21) La ilustración del siglo XIX aún tiene un carácter "objetivo", se anuda a sus referentes y procura quedarse en ellos. El siglo XX transforma la discursividad de la ilustración y la hace más libre y subjetiva, más ligada a sus propios medios expresivos, conceptuales y técnicos.

22) El ilustrador es un artista que labora en ese espejo sin reflejo que captura la realidad para hacerla real, para agregarle elementos y restarle otros. Desde esa perspectiva su trabajo siempre está vivo y es una dinámica plena de modificaciones en su --

discursividad técnica y conceptual.

23) En algunos momentos los ilustradores procuraron alejarse de las preocupaciones de la técnica academicista, pero por lo regular se vuelven a topar con los elementos que conforman ese saber. Y, aunque resulte una perogrullada: la técnica deja de ser mera academia para ser una base, un punto de apoyo para mover el mundo iconográfico.

24) La ilustración contemporánea debe alejarse de las posiciones contenidistas y decorativistas. Lejos del "compromiso vacuo" y - del virtuosismo inútil.

25) La ilustración puede tener y resistir una configuración analítica de mayores complejidades. El uso de elementos conceptuales como los que propone Rosolato dan un margen idóneo para delimitar las relaciones concepto-técnica con cierto brío teórico -- que tampoco limita la posibilidad práctica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Ezra Pound: El arte de la poesía, p. 8.
- (2) Jean-Paul Sartre: Lo imaginario, p.38.
- (3) Bernard Berenson: Estética e historia de las artes visuales, p. 133.
- (4) Gastón Bachelard: El aire y los sueños, p.21.
- (5) Herbert Read: Imagen e idea, p. 26.
- (6) Sófocles: Ajax/Antígona/Edipo rey,
- (7) Andrew Loomis: Ilustración creadora, p. 178.
- (8) Terence Dalley: Ilustración y Diseño, p.6.
- (9) Otto Pacht: La miniatura medieval, p. 10.
- (10) Paul Evdokimov: Ortodoxia, p. 200.
- (11) Arnold Hauser: Historia social de la literatura y del arte - tomo I, p. 339.
- (12) Arnold Hauser: Historia social de la literatura y del arte - tomo I, p. 340.
- (13) Michel Foucault: El orden del discurso, p. 45.
- (14) André Chastel: El Renacimiento Meridional, p. 211.

- (15) André Chastel: El Renacimiento Meridional, p. 231.
- (16) Raquel Tibol: Gráficas y Neográficas en México, p. 15
- (17) Walter Hess: Documentos para la comprensión del arte moderno, p. 133.
- (18) Kasimir Malevich: El nuevo realismo plástico, p. 33.
- (19) Santo Tomás de Aquino: De los principios de la naturaleza, p. 38.
- (20) Pierre Macheray: Para una crítica de la producción literaria, p. 9.
- (21) Jean-Louis Schaefer: Escenografía de un cuadro, p. 178.
- (22) Hans Sedlmayr: Arte y verdad, p. 118.
- (23) Karl Marx: Revolución y Contrarrevolución, p. 28.
- (24) Julia Kristeva: Semiótica, tomo I, p. 7.
- (25) Harold Rosenberg: "Sobre la desdefinición del arte", Revista Plural, 24 de Septiembre de 1973, p. 6.
- (26) Gilles Deleuze: Empirismo y subjetividad, p. 13.
- (27) Frank Stella: en El artista habla, p. 50.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, Gastón: El aire y los sueños  
Ed. F.C.E.; México, 1956.
- Ballantine, Betty: The fantastic world of Gervasic Gallardo.  
Ed. Peacock Press, Bantan Book; N.Y., 1976.
- Barthes, Roland: Elementos de Semiología.  
Ed. Comunicación serie B; Madrid, 1971.
- Benedict, Brad: Love, the art of romance.  
Ed. Harmony Books; N.Y. 1981.
- Beneyto, Juan: Conocimiento de la información.  
Ed. Alianza; Madrid, 1974.
- Berenson, Bernard: Estética e historia de las Artes Visuales.  
Ed. F.C.E.; México, 1956.
- Borges et al: Variaciones sobre un tema de Durero.  
Ed. Galerna; Argentina, 1968.
- Cassirer, Ernst: Las ciencias de la cultura.  
Ed. F.C.E.; México, 1972.

Cohen, Marcel: Ciencias humanas y dialéctica.

Ed. Grijalbo; México, 1969.

Collins, Judith, et al: Técnicas de los artistas Modernos.

Ed. Hermann Blume; Madrid, 1984.

Coppi, Irving: Introducción a la lógica.

Ed. Eudeba; Buenos Aires, 1967.

Chastel, André: El Renacimiento Meridional.

Ed. Aguilar; Madrid, 1965.

Dalley, Terence: Ilustración y Diseño.

Ed. CONACYT; Madrid, 1981

Deleuze, Gilles: Empirismo y subjetividad.

Ed. Granica; Argentina, 1978.

Díaz de la Serna: Julio Ruelas.

Ed. F.C.E.; México, 1964.

Díaz-Plaja, Guillermo: El libro ayer, hoy y mañana.

Ed. Biblioteca Salvat; Barcelona, 1973.

Dorfles, Gillo: Símbolo, comunicación y consumo.

Ed. Lumen; Madrid, 1972.

Duby, Georges: Los tres ordenes del imaginario.

Ed. Cátedra; Madrid, 1984.

Evdokimov, Paul: Ortodoxia.

Ed. Península; Barcelona, 1968.

Fix Marchán, Simón: La estética en la cultura moderna.

Ed. Alianza forma; Madrid, 1987.

Foucault, Michel: El orden del discurso.

Ed. Tusquets; Madrid, 1970.

Giraud, Pierre: La semántica.

Ed. F.C.E.; México, 1971.

Grosz, George: Ecce Homo.

Ed. Dover; N.Y., 1976.

Hauser, Arnold: Historia social de la literatura y del arte.

Ed. Guadarrama; Madrid, 1974.

Herwegen, Ildefonso: Iglesia, Arte, Misterio.

Ed. Guadarrama; Madrid, 1957.

Hess, Walter: Documentos para la comprensión del arte moderno.

Ed. Nueva Visión; Argentina, 1973.

- Kahler, Erich: La desintegración de las formas en el arte.  
Ed. Siglo XXI; México, 1971.
- Kristeva, Julia: Semiótica.  
Ed. Fundamentos; Madrid, 1978.
- Lefebvre, Henry: Introducción a la modernidad en Obras y ensayos.  
Ed. Torres; Bogotá, 1967.
- Lewin, Elsja/Levie, Victor: Felicien Rops, Les fleures du mal.  
Ed. Rijksmuseum Vincent Van Gogh; Amsterdam, 1985.
- Loomis, Andrew: La ilustración creadora.  
Ed. Hachette, Buenos Aires, 1980.
- Macheray, Pierre: Para una teoría de la producción literaria.  
Ed. Taller de Arte e ideología; UNAM, 1977.
- Magnus Enzesberger, Hans: Detalles  
Ed. Anagrama; Barcelona, 1962.
- Malevich, Kasimir: El nuevo realismo plástico.  
Ed. Comunicación; Madrid, 1975.
- Martín, Euniciano: La composición en artes gráficas.  
Ed. Don Bosco; Barcelona, 1970.



- Marx, Karl: Revolución y contrarrevolución.  
Ed. Grijalbo; México, 1967.
- Merani, Susana: La génesis del pensamiento.  
Ed. Grijalbo; México, 1971.
- Millán, Antonio: El signo lingüístico.  
Ed. ANUIES; UNAM México, 1972.
- Morin, Edgar: El cine o el hombre imaginario.  
Ed. Seix-Barral; Barcelona, 1971.
- Nicol, Eduardo: Metafísica de la expresión.  
Ed. F.C.E.; México, 1974.
- Nicol, Eduardo: Psicología de las situaciones vitales.  
Ed. F.C.E.; México, 1963.
- Pächt, Otto: La miniatura medieval.  
Ed. Alianza forma; Madrid, 1987.
- Pound, Ezra: El arte de la poesía.  
Ed. Joaquín Mortiz, México, 1976.
- Read, Herbert: Imagen e Idea.  
Ed. F.C.E.; México, 1972

Renau, José: El amor, estampas galantes del siglo XVIII.

Ed. Leyenda; México, 1946.

Rosenberg, Harold: Sobre la desdefinición del arte.

Artículo incluido en la Revista Plural (24 de Septiembre de 1973, número 24, página 6). México, 1973.

Sapir, Edward: El lenguaje.

Ed. F.C.E.; México, 1974.

Sartre, Jean-Paul: La imaginación

Ed. Losada, Buenos Aires, 1964.

Schefer, Jean-Louis: Escenografía de un cuadro.

Ed. Barral, Barcelona, 1970.

Sedlmayr, Hans: Arte y verdad. Anotaciones para una historia crítica del arte. Ed. Júcar; Barcelona, 1980.

Starobinsky, Jean: La relación crítica.

Ed. Taurus; Madrid, 1976.

Stella, Frank et al: El artista habla.

Ed. Noguer; Barcelona, 1967.

Tibol, Raquel: Gráficas y Neográficas en México.

Ed. SEP/UNAM; México, 1987.

Tomás de Aquino: De los principios de la naturaleza.

Ed. Aguilar; Madrid, 1974.

Varios autores: Concepto de información en la ciencia contemporánea.

Ed. Siglo XXI; México, 1967.

Vasconcelos, José et al: Lecturas clásicas para niños.

Ed. SEP; México, 1984.