

29
2es.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LA EXPRESION DE LA MANO EN LA GRAFICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LIC. EN ARTES VISUALES PRESENTA

JAVIER PERALTA URIBE



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO D.F. 1994



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.

A MI MADRE.

A MI ESPOSA

A MIS TIOS:
ALICIA URIBE RIVERA
JOSE GPE. ROBERTO URIBE RIVERA

A MIS HERMANOS Y MI PADRE

A MIS ASESORES
MAESTRO: DANIEL MANZANO AGUILA
MAESTRO: PEDRO ASCENCIO

AGRADECIMIENTOS

A HERMINIO, DANIEL, GREGORIO ARZATE,
ROCIO PERALTA URIBE, GUADALUPE CARRUN,
A ELLOS GRACIAS POR EL APOYO QUE ME BRINDARON.

A MIS AMIGOS:

ALEJANDRO AMEZQUITA CAMACHO

JAIME LARA ARZATE

ARTURO LOPEZ GARCIA

INDICE

CAPITULO I

LA MANO

- 1.1 LA MANO EN LA ACTIVIDAD DEL GRABADOR.
 - 1.2 LA MANO EN LA ACTIVIDAD DEL ESCULTOR.
 - 1.3 LA MANO.
 - 1.4 PROPIEDADES Y FORMA.
 - 1.5 EL TACTO
 - 1.6 IMPORTANCIA DEL TACTO.
 - 1.7 ACCION CONJUNTA DE LAS MANOS.
 - 1.8 DIFERENCIA FUNCIONAL DE LAS MANOS.
 - 1.9 LAS MANOS EN EL PROCESO DE TRABAJO.
 - 1.10 PROPUESTA DE TRABAJO.
 - 1.11 CONCLUSIONES
-

CAPITULO II

EL LIBRO

2.1 DE LA ESCRITURA AL LIBRO.

2.2 BREVE HISTORIA DEL PAPEL.

2.3 EL LIBRO.

2.4 OTRAS FORMAS DE LIBROS.

2.5 OTRAS EDICIONES.

2.6 CONCLUSIONES

CAPITULO III

PROCESO DE LA "EDICION" Y "PRODUCCION" DEL "LIBRO"

3.1 ASPECTOS GENERALES.

3.2 CONSTRUCCION DEL "LIBRO".

3.3 ALGUNAS TECNICAS Y HERRAMIENTAS
DEL HUECOGRABADO, XILOGRAFIA Y
SERIGRAFIA.

* CONCLUSIONES.

* BIBLIOGRAFIA.

INTRODUCCION

La mano tiene una gran gama de posibilidades de expresión por sus diferentes posiciones y actitudes, gracias a su particular forma y estructura, características peculiares del hombre.

Nos puede transmitir sensaciones desde la desesperación, la tranquilidad, la fuerza, hasta la muerte.

La mano junto con los otros analizadores es con lo que el hombre se orienta en la realidad exterior, y es del cuerpo la principal parte ejecutora, en condiciones normales, para plasma gráficamente las ideas, sentimientos, emociones, etc.

Todo esto conforma la base por lo que realizó este trabajo. Y es el "Libro-objeto" el que me ofrece una gran variedad de alternativas, en las cuales puedo elaborar el "libro", con ayuda de la estampa, (xilografía, huecograbado, serigrafía, etc.)

En el primer capítulo nos referimos a la importancia del tacto, cual es la relación de las manos con el tacto y la relación que hay en algunas actividades del hombre.

En el segundo capítulo nos referimos a los antecedentes y características del "libro-objeto" y el "libro de artista".

En el tercer capítulo describimos todo lo que se refiere al proceso de la elaboración del trabajo práctico; junto con la explicación de algunas técnicas del huecograbado y serigrafía.

LA MANO

- 1.1 LA MANO EN LA
ACTIVIDAD DEL GRABADOR
 - 1.2 LA MANO EN LA
ACTIVIDAD DEL ESCULTOR
 - 1.3 LA MANO
 - 1.4 PROPIEDADES Y FORMA
 - 1.5 EL TACTO
 - 1.6 IMPORTANCIA DEL TACTO
 - 1.7 ACCION CONJUNTA DE
LAS MANOS
 - 1.8 DIFERENCIA FUNCIONAL
DE LAS MANOS
 - 1.9 LAS MANOS EN EL
PROCESO DEL TRABAJO
 - 1.10 PROPUESTA DE
TRABAJO
 - 1.11 CONCLUSIONES
-

Durante el desarrollo del género humano y partiendo de su origen según la teoría de " la evolución de las especies ". Hemos encontrado al hombre dentro de su fase prehistórica que está conformado morfológica, fisiológica y psicológicamente como un ser ó ente de sentidos de percepción precarios que nos remontan a instintos (estímulos-respuesta) y que no les permite éste subdesarrollo precario modificar y adaptar su medio en un futuro para su supervivencia. Este estado del hombre primitivo implica la necesidad y adaptación en el medio. Cuando él empieza a transformar su entorno, adapta su estado de vivienda, distribuyendo y ubicando sus espacios de funcione básicas de subsistencia, de todo ser vivo, y además logra fijar imágenes, por ejemplo: (altamira) ? de experiencias que le recordaban el proceso de como en el futuro cubriría sus necesidades de alimentación, bajo estos hallazgos

indirectamente sabemos que todos sus aparatos y sistemas más (el desarrollo) su razonamiento de interacciónaron en una cadena de superación de aprendizaje bajo el conocimiento empírico que hace que todos los estímulos logren desarrollar (simbioticamente) los sentidos que progresivamente son perfeccionados en lo inmediato (necesidades primarias) y posteriormente en lo mediato y así sucesivamente. Lo planteado anteriormente es un breve preámbulo que nos conlleva a una infinidad de hipótesis y teorías, pero sin embargo, este razonamiento no es el objetivo de mi trabajo, sino es el de destacar la posibilidad de imaginarnos ¿ como una extremidad clavicular llamada aleta, pata, palma, (órganos homólogos), etc. de los animales superiores, fué evolucionando maravillosamente en lo complejo y diverso de las especies, hasta lograr tener independiente las

falanges, tanto en su tamaño, dirección y movimiento .Nuestra mayor atención en el estudio de las extremidades superiores (anteriores en los animales) es el suceso extraordinario en donde el DEDO PULGAR ó PONIBLE, se une, se toca y se coordina con las demás falanges de la misma mano (independientemente de las especies homólogas. Esta sorprendente e increíble teoría " de transmutación evolutiva" dió otro movimiento inicial en que el hombre primitivo daría un enorme cambio de mayor contenido para así lograr tener la cualidad única de retener, prender, detener, sujetar, asir, agarrar, aprisionar, coger, aprehender, manipular y demás sinónimos y funciones etc., para controlar todo lo físico a su alcance y así poder transformar, adaptar y organizar su medio, que siempre lo tuvo sujeto bajo la imperiosa necesidad de supervivencia. Volviendo de nuevo a retomar este

punto central del tema " LA MANO" que al breve estímulo externo ó interno logra un movimiento de coordinación con los sentidos para respuesta inmediata o mediata, para así tener una respuesta final codificándolo o valorándolo.

Este condicionamiento de la mano, adiestramiento, educación y hasta automatización que ha venido evolucionando desde nuestros ancestros primitivos en donde queda vivo de manifiesto y grandeza sus vestigios: utensilios, instrumentos, pinturas, esculturas, pirámides ciudades, metrópolis y el infinito de culturas que se dio en un aparato de sistemas altamente organizado del hombre para poder integrar una civilización. Este resultado de reflexión donde se coordina e interaccionan todas las partes integrales del cuerpo humano, nos remite a separar la extremidad clavicular o mano, únicamente como objetivo de análisis, daba su

importancia al tema para poder llegar a un marco más específico, donde como función importante dentro de las disciplinas de las artes visuales y específicamente hacemos referencia de la estampa, como eje central del trabajo y la escultura como apoyo, que estamos proponiendo que se integre al medio de impresión anterior.

Ahora bien, dentro de los sistemas de impresión (xilografía, serigrafía, huecograbado y litografía) que por su naturaleza, configuracional e intrínseca que los conforma nos proporciona cada uno de estos medios de reproducción gráfica, un vehículo diferente de expresión plástica. (Que radica en su pluralidad) originada por sus distintos materiales y procedimientos técnicos y desde este punto de vista plural también debemos de entender que son autónomos y únicos que se diferencian entre sí. Y complementando lo anterior para

ahondar un poco más a lo referente del tema, encontramos que en su principio la estructura física y química de la matriz de superficie de impresión (relieve; agua-grasa, hueco de celdillas hundidas y plantillas), ratifica los diferentes significados de expresión únicos, que se desprenden de lo más íntimo de la superficie física de la matriz y aunándoles la diversidad de materiales que en sí mismos, físicamente tienen su propia representación; y complementándolos con la gama diferente de procedimientos técnicos; y además la infinita expresión de formas, texturas y color compositivos, hacen que la diversa significación de la obra gráfica logre tener su realización de principio a fin sujeto-ineludiblemente al individuo artista, y que éste no pueda separarse, ni dejar de sentir, ni un solo instante el desarrollo en cuanto al proceso de la obra, sino hasta ver concluida la manifestación deseada como anteriormente hemos

comentado, vemos que estos medios de representación requieren de toda la carga del individuo, presente, vivo y directo y así por lo tanto nos remite nuevamente a la importancia de las extremidades claviculares que están íntimamente coordinadas tanto con la sensibilidad como con los medios analizadores (sentidos), para que dichas manos puedan integrarse a un proceso técnico donde su función en primera instancia es la de sujeción de los instrumentos, materiales o herramientas; segundo de la transferencia de materiales o herramientas hacia el plano; tercero la dirección del movimiento constante o no de las herramientas y materiales y en algunos casos nada más las de herramienta. (Dibujo, pintura, escultura y estampa); cuarto, dosificar la intensidad de depresión para dejar mayor o menos huella.

Esta función básica del brazo, antebrazo, mano, haciendo nuevamente de los medios de

impresión la diferencia en sus categorías autónomas, nos apoyan para su estudio y así poder desglosar en su especificidad cada uno de ellos. Donde encontraríamos que los cuatro procedimientos de representación gráfica, antes mencionados, que justifican su importancia plástica en su desarrollo a través de la historia de las artes visuales, y que hasta nuestros días sigue vigente como vanguardia dentro de su género y también fungen por su función social como vehículos de comunicación masiva; de mensajes, de promoción y de publicación, de toda la demanda de los sectores que integran nuestra sociedad, pero aquí se podría hacer una discriminación un poco tanto arbitrarias según ¿ a donde ? ¿a quien? y ¿ como? vaya dirigido dicho mensaje. Para nuestro tema es importante destacar que a medida de la función del individuo se separe directamente del tratamiento técnico que el medio de impresión requiera y

que su participación de incidencia sea lo más indirectamente, encontraremos que su resultado llega a una representatividad gráfica impersonal que carece ("?") de una expresión intuitiva y emotiva muy fina que tal vez denota en su resultado gráfico el alto nivel de tratado técnico y tecnológico y de su grado intelectual de análisis de los conceptos formales-compositivos, de los cuatro básicos de impresión encontramos que socialmente cubren una demanda de promociones y publicaciones, y que también satisfacen al termino de (nuestro tema) este punto de nuestro tema tendremos que determinar la, función de la mano con la actividad plástica del hombre en relación con todo el contenido de procedimientos técnicos de los medios de impresión. Siendo la xilografía el medio de reproducción de imágenes más puro donde no se puede dar ninguna actitud indirecta, el individuo realiza todo el proceso del trabajo en la

superficie de impresión, bajo el aprendizaje de los procedimientos técnicos, aportando la carga emotiva personal, ratificando que toda elaboración de este medio de impresión no permite, hasta su término, participación de otro elemento técnico ni la intervención de otra persona, ahora bien aquí adentro de este medio encontramos que la participación de las manos es la que determina todo el trabajo y no es apoyada por ningún "elemento", que en los demás medios de impresión se auxilian a través por; ácidos, lasser, bloqueadores, resinas, barnices, grasas, plantillas, etc.

Como valor primario de los medios de impresión el eje motor como extremidad clavicular participa en un gran porcentaje del 100% en este proceso.

El huecogrado como proceso de impresión que incide en celdillas y en espacios hondos permite que las manos manipulen directamente a la

superficie, que se auxilian de ácidos, resinas y bloqueadores (lacas, barnices), donde determina como factor técnico que las manos dejen de intervenir en el proceso.

Toda forma e imagen que logramos en este medio de reproducción se encuentra en un factor plástico, para encontrar toda imagen. Dada en su proceso de evolución de la extremidad actitud y el hombre.

En el proceso de reproducción serigrafico, que es por medio de una malla (tensada en un bastidor) se transfiere la imagen indirectamente ó (directamente) bloqueadores por medio de plantillas o procedimientos foto-mecánicos.

Como factores de conocimiento se logra integrar todo un procedimiento técnico donde la mano no tiene que intervenir en su resultado o expresión gráfica, nos conlleva a que este medio de impresión sea el más indirecto, aclarando que no hay

ninguna relación física del hombre y el medio de expresión.

1.2 LA MANO EN LA ACTIVIDAD DEL ESCULTOR 6

La mano del escultor es un instrumento muy delicado, capaz de cumplir las más diversas tareas. De la arcilla o plastilina el artista obtiene creaciones que encarnan las ideas, sentimientos y aspiraciones de los hombres, y todo esto lo realizan casi exclusivamente las manos. Una escultura que representa a un ser humano, refleja no sólo su forma, proporciones y posición, sino también los movimientos, la mímica y caracteres individuales. La labor escultórica exige exactitud de movimientos, ya que una pequeña irregularidad puede modificar toda la obra.

El escultor puede copiar del natural, en cuyo caso los movimientos de las manos son regulados por la vista y el tacto. La relación entre dichos reguladores es muy particular. La vista se dirige al original, examina las particularidades del objeto que se representará, la disposición de las líneas, para que finalmente las manos

las reproduzcan con fidelidad sobre la arcilla. Es decir percibe con la mano la precisión de la línea, en tanto que el control visual es intermitente. Cuando la vista se dirige al modelo y estudia sus formas, el tacto controla la tarea. Existe una "división del trabajo" entre la vista y el tacto. La imagen visual se refiere al objeto modelo; la imagen táctil, a la escultura y representación. Para obtener su imagen táctil, los escultores aficionados deben por lo general palpar el modelo, lo que les permite precisar la dirección, de las líneas, la interrelación de los detalles, etc. De este modo se establecen las asociaciones visuo-táctiles, imprescindibles para la regulación y exactitud de los movimientos realizados al esculpir. 1

Así mismo, la sensibilidad táctil instrumental es necesaria al escultor. Para trabajar con arcilla, plastilina o cera es preciso desarrollar el tacto directo, pero con otros materiales (piedra, madera, hueso) debe

perfeccionarse en gran medida al tacto instrumental.

Aristóteles, dice que, el hombre es el ser viviente mejor armado que existe, y esto precisamente porque posee una mano: "Los que dicen que el hombre no está bien constituido y que es el menos favorecido de los animales (porque, se dice, esta descalzo, va desnudo y no tienen armas para combatir) están en el error. Pues los otros animales no tienen mas que un solo medio de defensa y no les es posible trocarlo por otro, sino que están forzados, por decirlo así, a conservar su calzado para dormir y para hacer cualquier otra cosa, y no pueden quitarse jamás la armadura que les rodea el cuerpo, ni cambiar el arma que les tocó en suerte. El hombre, por el contrario, posee numerosos medios de defensa, y siempre le es hacadero cambiarlos incluso tener el arma que quiere y cuando quiera. Por que la mano se convierte en garra, zarpa, cuerno, o lanza o espada, o cualquier otra arma o herramienta. Puede ser todo esto,

porque es capaz de asirlo todo y de sostenerlo todo.

Estamos, pues, aquí en presencia de una filosofía que, pese a todo el desprecio que puede mostrar respecto del trabajo manual, hace la técnica, no ya una especie de don concebido a los hombres por unos dioses compasivos, sino una conquista de la mano. Porque puede cambiar de utensilios así una actividad politécnica, la mano da al hombre la posibilidad de convertirse en el soberano de la naturaleza.

Así la mano sirve al hombre; pero si ella lo sirve es sobre todo porque él mismo se sirve de ella y porque es capaz de hacerlo; ya que, contrariamente con lo que pensaba Anaxágoras, es por ser el más inteligente de los seres vivos por lo que el hombre posee una mano. Si, según la definición famosa, la mano es "un instrumento de instrumentos", se debe a que tiene la posibilidad de escoger y de asir utensilios y

sobre todo porque ella misma es un utensilio a disposición de la inteligencia. "En efecto, el ser más inteligente es aquel que es capaz de emplear bien el mayor número de utensilios: ahora bien, la mano parece ser no un utensilio, sino varios, pues, por decirlo así es un utensilio que sustituye a los demás. Ha sido por lo tanto, al ser capaz de adquirir el mayor número de técnicas aquel al que la naturaleza ha dado un utensilio más útil con mucho: la mano".²

Por consiguiente, si la mano es en efecto el órgano que se encuentra en el origen de todas las técnicas gracias a las cuales puede el hombre modificar la naturaleza imitando los artificios de ésta, no hay que olvidar que la mano no es en modo alguno una adquisición del hombre sino un don de la naturaleza.

Porque la mano no es mano sino porque es viva y porque se mantiene al servicio de la inteligencia, la cual

no es otra cosa que el acto que la mueve. A esto se debe que Aristóteles insista sobre este punto, haciendo notar que una mano de bronce no es una mano ya que es incapaz de cumplir su función, lo mismo que un dedo muerto no tiene ya dedo más que el nombre, " no es en efecto la mano, hablando en absoluto, la que constituye una parte del hombre, sino únicamente la mano capaz de realizar su trabajo, por lo tanto la mano animada; inanimada no es una parte del hombre ". Hay que decir, pues, que propiamente hablando, no es realmente la mano la que la maneja, sino el alma que la dirige y que, como tal, es análoga a la mano.

Sin embargo, Aristóteles describe minuciosamente la mano humana para dejar bien demostrado que se distingue de la pata del animal, y el autor de la Historia de los animales puede ser considerado el padre de la anatomía comparada. Tras de haber

descrito sumariamente la mano del hombre, al hablar del tronco y de los miembros, Aristóteles opone la mano humana a la del mono, a pesar de que se le parece. Las manos, los dedos y las uñas del mono tienen un " aspecto más bestial", después y sobre todo el mono se sirve de sus pretendidas manos como los demás animales lo hacen de sus pies; en efecto, el mono pasa más tiempo a cuatro patas que de pie, por lo cual es un cuadrúpedo: sus pies son semejantes a unas manos y constituyen una especie descompuesto de mano y de pie. En el mono pues, la mano no existe en estado puro, ya que la función de la mano no es soportar habitualmente el peso del cuerpo-puesto que lo propio de la naturaleza del hombre es mantenerse erguido-, sino asir sostener.

Partiendo de la idea de que la mano ha sido adaptada a sus funciones, justifica Aristóteles la anatomía de la

mano a medida que la describe: los dedos y sus articulaciones, el pulgar sin el papel del cual la mano no sería lo que es, las uñas que protegen las extremidades de los dedos, las articulaciones del brazo que se pliega a la inversa de las patas anteriores de los cuadrúpedos, permiten a la mano estar y mantenerse a disposición de la inteligencia humana. La organización de órgano tal no puede, pues, ser comprendida sino se hacen intervenir las causas finales para explicarla: Ha sido para llenar las funciones que definen a ésta por lo que la naturaleza, que no hace nada en vano, dio a la mano la estructura funcional que tiene. La anatomo-fisiología de la mano o, para hablar en términos aristotélicos, su naturaleza, posee pues particularidades preciosas e inimitables que confieren al hombre una superioridad sobre los otros sobre los otros seres vivos. Y esto, gracias al finalismo que lo rige todo.

El tema de la supremacía del hombre, gracias a una mano elaborada a tal fin, está vuelto a utilizar y particularmente bien aprovechado por Galeno cuya obra de la utilidad de las partes del cuerpo humano, comienza por un estudio de la mano: "con las manos el hombre teje un manto entrelaza las mallas de una red, confecciona una nasa y artificios diversos de caza y pesca, y por consiguiente es el señor no sólo de los animales que viven sobre la tierra, sino también de los que están en el mar o en los aires. Tal es el arma que el hombre encuentra en sus manos para defenderse. Pero el hombre, hecho para la paz, tanto como para la guerra, con sus manos escribe las leyes, erige a los dioses altares y estatuas, construye un avío, fabrica una flauta, una lira, forja un cuchillo, unas tenazas, produce los instrumentos de todas las artes; en sus escritos deja memoria sobre la parte teórica de estas artes, de

suerte que gracias a la obra escrita y el uso de las manos podéis conversar con Platón, Aristóteles, Hipócrates y los demás antiguos". Es cierto que Galeno se apoya con frecuencia en Aristóteles, al cual llega incluso a parafrasear, pero sus descripciones son mucho más precisas y mucho más amplias que las de su predecesor; reposan, en efecto, sobre observaciones anatómicas que Herófilo y Herasítrato habían podido realizar, o sobre disecciones que el propio Galeno había practicado en animales. 3

Consciente de la importancia excepcional de la anatomía de la mano, Galeno considera ésta como el órgano " que es el más propio del hombre", y la primera característica que le reconoce es la de ser el órgano de la prensión. A tal respecto Galeno insiste sobre la posición de las articulaciones de los dedos y de la muñeca, que permiten a la mano asir las diferentes formas de volúmenes

grandes o pequeño: los objetos esféricos, los cuerpos planos y los que son cóncavos; porque la mano tiene el privilegio de poder adaptarse " a todas las formas, ya que todas las formas resultan de la reunión de tres especies de líneas, convexa, cóncava o recta". Para la prisión de los objetos de gran tamaño una de las dos manos se convierte en auxiliar de la otra y ambas asen los cuerpos voluminosos por los lados opuestos, como podría hacerlo una sola mano muy grande.

Por otra parte, los huesos de los dedos permite a éstos ser sostenidos en sus esfuerzos, y en ellos difieren los dedos del hombre de los tentáculos del pulpo; las tres flanges de cada dedo dan a éstos la posibilidad de doblarse fácilmente y hacer gran número de movimientos. A la realización de todos estos ademanes concurren igualmente el número y la posición de los tendones y de los músculos, que confieren a la mano la particularidad de operar

movimientos de los que no es capaz ningún otro órgano. Además el número la desigualdad de los dedos y los movimientos que pueden ejecutar, permiten a la mano envolver los objetos y hacer así posible la presa; Galeno insiste igualmente sobre la importancia del pulgar cuyo nombre mismo de *avtixelq* muestra de manera suficiente el carácter esencial de una función sin la cual la mano no sería lo que es.

Órgano de presión, la mano es también el órgano del tacto. Desprovista de pelos en su cara interna, la mano puede distinguir exactamente todas las cualidades tangibles gracias a la expansión tendinosa del músculo palmar delgado, y los numerosos nervios que la irradian le comunican una sensibilidad táctil superior a la de todos los demás puntos del cuerpo.

Así, pues, la mano es un órgano que no pertenece sino al hombre, y la mano del mono, aunque se le parece

no pasa de ser su caricatura; la naturaleza ha puesto este órgano esencial a disposición del hombre, y por ello la mano presenta en todos sus detalles "una estructura tal que no podría ser mejor de estar construida de otro modo".

Los monos antropomorfos, nos dice Engels, vivían en rebaños entre los árboles, y la marcha por suelo ya no lo condujo "a deshabituarse del concurso de sus manos y adoptar un modo de andar cada vez más vertical. Tal fue la etapa decisiva del paso del mono al hombre". Para que la mano humana pudiera fabricar útiles, aun el más rudimentario cuchillo de piedra, cosa de la que el mono es absolutamente incapaz, era, pues, preciso que la mano se liberara; Así adquiriría aptitudes siempre nuevas; y por consiguiente, una flexibilidad cada vez mayor que se transformaba y aumentaba de generación en generación. "de suerte que la mano no es únicamente el órgano de

trabajo, sino además el producto de este. Gracias al trabajo, gracias a la adaptación, a operaciones siempre nuevas, gracias a la transmisión hereditaria del perfeccionamiento particular y consecutivo de los músculos de los tendones y hasta, a largo plazo, de los huesos, gracias a la herencia de ese afinamiento sin cesar empleado en funciones más complicadas, la mano humana ha llegado a un grado de perfección que le ha permitido producir como por encanto los cuadros de Rafael, las estaturas Thorwaldsen y la música de Paganini. Pero la mano no existía aisladamente. No era más que un miembro particular de todo organismo altamente organizado. Y si la mano se beneficia de ello, el cuerpo entero al servicio del cual efectuaba su trabajo, se aprovecha igualmente".

Así, fue por el trabajo como el hombre pudo, en toda la acepción del término, hacerse la mano, y en Engels busca el origen del lenguaje en las

necesidades de la cooperación que ha conducido al hombre ha tener algo que decir.

Por consiguiente si, como pretende Engels, la mano no es sólo el órgano de trabajo sino también el producto de éste, puede decirse que la evolución y la historia nos ofrecen el espectáculo de la ascensión del hombre de vida al hecho de que éste es el único ser vivo que ha sido capaz de encargarse de si mismo (se prendre en mains). 4

La mano es el único de nuestros órganos que puede deformarse al articularse. Por sí mismo, el cuerpo humano se mantiene más o menos tangente a los objetos que encuentra; en cuanto a las cavidades naturales, absorben o rechazan; únicamente la mano posee el privilegio eminente de poder amoldarse estrechísimamente a lo que toca. Al hacerlo, no se limita a abarcar un volumen para cogerlo, sino que se adapta a una forma para tocarlo y conocerla.

La mano es en efecto un microorganismo que posee la particularidad del poder combinar hasta el infinito los movimientos de la muñeca y los de las falanges. Como dice muy bien N. Vaschide: "la mano es capaz de un número de movimientos musculares indefinidos; se pueden contar, catalogar todos los movimientos de que son capaz el hombre, el brazo y el antebrazo, los de la mano, no. Aparte de los movimientos sinérgicos, o de los que

conuerdan con los del brazo, la mano, gracias a la flexibilidad de los dedos posee la facultad por decirlo así única de multiplicar hasta el infinito los movimientos de sus formas, los mismos de sus combinaciones".

Estudiando la anatomía de la mano es como nos damos cuenta de cuán fundada es la distinción bergsoniana entre lo mecánico y lo viviente. Cuando se examinan los huesos del cuerpo, no hay que olvidar que estos pueden asumir lo mismo la función de sostener todo el peso del cuerpo como cuando nos levantamos de un sillón apoyándonos sobre los brazos de éste, cuando el gimnasta trabaja en las paralelas, que la de servir de palancas, de ejes, hasta de cojinetes, a todos los movimientos gobernados por los músculos del brazo o por los de los dedos. Los huesos del carpo permiten a la mano doblarse hacia adelante, hacia atrás, hacia un lado, y hasta le confiere la posibilidad de

realizar movimientos para circulares, como los utilizados en el lanzamiento del lazo, los movimientos de "contra" en la esgrima y los de molinete con el bastón. Pero si las articulaciones hoscas permiten el movimiento de las muñecas y de los dedos, los músculos y los tendones efectúan y los nervios los provocan. Los interóscos, y los extensores, los flexores superficiales y profundos, dan a la mano una flexibilidad cuya complejidad inimitable queda bien patente cuando se trata de producir lo vivo aplicando sobre él lo mecánico. 5 En efecto, no sólo las prótesis musculares fisiológicas de los dedos son muy complicadas, sino que deban ser distintas para cada caso de parálisis. En cuanto a las manos artificiales, jamás son otra cosa que pinzas más o menos perfeccionadas, más o menos precisas y no necesitamos añadir que estos instrumentos de presión ignoran la palpación y el tacto.

La mano es la única parte del cuerpo que posee la capacidad de ahuecarse sin la intervención de una presión ajena, lo cual permite transformarse en una copa o en un molde multiforme. Esta propiedad esencial se debe a una particularidad anatómica que la doctora Charlotte Wolf describe así: "los metacarpos del anular y del meñique tienen una mayor serie de movimientos que los del índice y del medio. Púedese fácilmente hacer la experiencia en la propia mano. Tómese el quinto metacarpo de la mano izquierda entre el pulgar y el índice de la derecha: Será posible mover el hueso arriba y abajo fácilmente. Lo mismo puede hacerse en un grado menor con el cuarto metacarpo, pero es imposible con el segundo y el tercero. A consecuencia de esta disposición, el lado ulnar de la palma puede acercarse al lado radial por un movimiento que provoca el "huevo de la mano".

Esta propiedad que posee la mano humana de deformarse para adaptarse a una forma y de deformarse cerrándose sobre ella, sobre pasa infinitamente el dominio de las aplicaciones técnicas y utilitarias inmediatamente descubribles en el tacto de la aprehensión. La mano que se ahonda para informarse es al mismo tiempo una mano informadora y a esto se debe el que su uso y en particular y el de cada uno de sus dedos, exceda los límites de su función. Hay en efecto todo un uso y un manejo de la mano misma por el hombre que confiere a aquella una vocación. El verdadero uso no es una pura utilización, ni tampoco únicamente una necesidad. A esto se debe que numerosos usos hayan dado a los dedos de la mano una función que no es únicamente la expresión de una utilización pragmática, sino que adquiere todo el alcance de un rito que se transmite desde el fondo de los siglos. Sin

hablar del meñique o auricular, que no se limita a desempeñar un papel en la limpieza del oído- y de ahí su nombre-, sino a quien es costumbre hacer que revele confidencias- ¡me la ha dicho mi dedito meñique!-, sin hablar del medio, al que se solía llamar el digitus infamis, impúdicos, sin hablar del pulgar que desempeña un gran papel en los gestos con los que se conjura el mal del ojo, el índice y el anular ofrecen ejemplos muy claros de uso de los dedos que sobrepasan su función fisiológica. En el mono, como lo nota Frederic Wood Jones, no se encuentra en ninguna especialización del índice una línea de flexión común corre por la base de todos los dedos. El antropoide ignora la individualización del índice; pero apuntar el índice en una dirección atestigua a otra cosa que una preciosa particularidad anatómica; el índice que indica esto o que muestra a aquel, implica que quien la dirige a un punto tiene a la vez la conciencia

de un horizonte, un sentido del análisis, un deseo de elección y la experiencia de una dimensión ontológica. El índice tendido implica una atención y una intención y no únicamente una tensión muscular. Así, el uso que el hombre ha hecho de sus dedos rebasa infinitamente el dominio de la fisiología; el hombre ha comunicado a cada uno de sus dedos comportamientos que sobrepasan en mucho su funcionamiento, y es porque este microorganismo que constituye la mano, capaz de tenderse hacia lo que esta más allá de el y de adaptarse a las normas de lo que se le mantiene externo, se le ha manifestado al hombre como aquello por medio de lo cual podía explicar la distancia del mundo, conocer lo múltiple y soportar el peso de lo que le esperaba.

Es, por lo tanto posible hablar de un manejo de la mano misma en todos los actos en los que esta, gracias a su musculatura palmar y sobretudo la eminencia tenar, se informa

curvándose para poder a su vez tomar forma. Esta expresión " la mano toma forma" posee una ambigüedad particularmente rica; expresa ala vez que la mano puede, por una especie de mimetismo y de simpatía. Tomar formas diferentes que la conducen a metamorfosearse para transformarse en una especie de estuche, y que trate de aprender las formas a las que se adapta, para asimilarlas tras de haber coincidido con ellas. La mano suscita así alusiones quizá ilusorias pero muy significativas, a encarnaciones por nacer. En un mundo donde las cosas y los seres están las unas al lado de los otros, la mano, que se informa para conformarse, trata de operar una especie de proliferación del propio cuerpo y una transmigración existencial buscando coincidir con unos ritmos que no son inicialmente los suyos.

Una plasticidad de la mano no podía dejar todas las promesas a especulaciones y a ritmos pendientes

a realizar todas las promesas que la mano lleva en sí.

En el campo de la especulación la obra maestra del genero es un curioso libro de J. Barrois titulado dactilología y lenguaje primitivo reconstruidos por los monumentos de que la erudición y en esoterismo van unidos de tal modo difícil de decir donde comienza una y donde acaba del otro. Joseph Barrois, apoyándose en consideraciones arqueológicas y teológicas. Echa las bases de una teoría esotérica de los gestos de la mano que, según el, dieron nacimiento a la escritura y hasta el lenguaje mediante los movimientos de la mano. "El lenguaje de acción daba a conocer las cosas por la imitación mímica de su forma, y los actos, por la reproducción simulada del movimiento necesario para su realización: la palabra secundaba el gesto por un acuerdo simultáneo y se esforzaba en recordar fonéticamente los contornos la expresión, la similitud onomatopéyica

de los objetos, y especialmente su
correlación.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 145.

El ser humano se orienta en la realidad exterior por la acción conjunta de todos los analizadores. Sin embargo, ello no es resultado de la simple suma de fuerzas diferentes que influyen en igual medida sobre el proceso de interacción del hombre con las condiciones de vida que lo rodean. Es preponderante el papel que desempeñan en este sentido la vista y el oído, ya que rigen en gran medida el desarrollo de otras actividades sensoriales del cerebro. Si se lesiona la función visual o la auditiva se limitará, en mayor o menor grado, la posibilidad cognoscitiva y la capacidad de orientación en el medio. Así, por ejemplo, una ceguera periférica o central se acompaña por una pérdida total o considerable de la visión aromática y cromática de la percepción espacial y de los objetos, es decir, se produce una reducción esencial de las posibilidades cognoscitivas del hombre. 8

Pero como es sabido, la ceguera no impide un elevado desarrollo intelectual por que se conserva la integridad de la audición y el desarrollo normal del lenguaje, sino también por que la falta de visión es compensada por el tacto.

Es preciso señalar que la compensación parcial de la pérdida de las funciones visuales por el tacto activo, permite superar con importante medida la limitación de las posibilidades cognoscitivas en el invidente.

En lo que se refiere a las funciones vitales del organismo no existe dato alguno acerca de que la ceguera, aún total, las perturbe. En tales casos no se altera el metabolismo, la digestión, la respiración, las funciones de los órganos genitales ni otras similares.

La sordera periférica o central se caracteriza por una considerable disminución del oído musical, del lenguaje y del equilibrio especial:

limita la capacidad cognoscitiva del individuo y su esfera de orientación y comunicación. Sin embargo también en este caso actúan los mecanismos de compensación de la vista y el tacto, y la actividad sintetizadora de los dos sistemas de señales.

En tanto que el tacto, en líneas generales, compensa la ceguera, incluso en lo que se refiere al desarrollo de la escritura y la lectura basadas en él en la compensación de la sordomudez el tacto tiene un significado más especial: la percepción táctil vibratoria de los sonidos correspondientes al lenguaje. Al igual que en el caso de ceguera total, en el de la sordera completa, la actividad general del organismo no resulta afectada. Aunque estas funciones sensoriales del cerebro son de gran importancia para la orientación del individuo en el medio, en lo que respecta a la conducta del hombre no influyen en general de su actividad entendida como un todo. 9

8 *Ibid.*, p. 27.

9 *Ibid.*, p. 28.

Puede afirmarse que el tacto es uno de los medios importantes para el proceso cognoscitivo del hombre, y además de uno de los componentes de toda su actividad vital como organismo complejo total, puesto que este sentido actúa como momento necesario en todo su desarrollo.

Es sabido que el trabajo desempeña el papel principal en la vida social activa del hombre. La actividad con objetos durante del proceso de trabajo está en relación directa con el elevado desarrollo de la sensibilidad táctil. A la par que el perfeccionamiento de las herramientas de trabajo se fue desarrollando la sensibilidad táctil activa indirecta con ellas, en relación con las tareas productivas más complejas. Los componentes táctiles y cinestéticos de los movimientos efectuados para trabajar vinculan el tacto con el trabajo, base la actividad humana. Gracias a este vínculo se realiza el proceso del tacto. 10

La relación de esta actividad sensorial con las funciones fundamentales para la vida y el trabajo, le confiere importancia vital, de la que deriva su papel esencial en el proceso de conocimiento de la realidad objetiva.

El tacto constituye una de las principales formas de reflejo de la materia en movimiento, y en primer lugar de sus propiedades físicas y mecánicas. Las imágenes dadas por dicha sensibilidad reproducen en forma adecuada la combinación de estas propiedades, forma y tamaño, características espaciales y relaciones entre las distintas partes de los objetos con los cuales el hombre entra en contacto directo. Junto con las imágenes dadas por la vista, el oído y otras, las táctiles constituyen una parte muy importante del pensamiento, que se basa en la experiencia sensible directa.

En condiciones normales la visión se realiza con ambos ojos, la audición con ambos oídos, la olfacción con las dos narinas y el tacto con ambas manos. De este modo la acción conjunta de los dos receptores es el mecanismo por el cual se llega a conocer la ubicación del estímulo (localización del objeto percibido).

Se ha establecido que los receptores de igual nombre que actúan en pareja constituyen un aparato especial de los sistemas sensoriales que sirven para establecer la diferenciación espacial. Pero esto no agota la importancia vital de la birrecepción. Esta actividad conjunta permite, además, el control recíproco y la corrección de los componentes de cada receptor, así como la sustitución de uno por otro (es caso de alteración de uno de los receptores o de recepción realizada en condiciones desfavorables).¹¹

Es sabido que el receptor es sólo una parte (la porción periférica) de un

sistema más complejo. También las terminaciones corticales son simétricas. Las terminaciones corticales y periféricas están unidas por un haz de fibras aferentes.

Es el analizador motor y cutáneo, las fibras aferentes se cruzan, es decir, los receptores de una mitad del cuerpo están vinculados con el hemisferio cerebral del lado opuesto. En los analizadores visual, auditivo y olfativo, las fibras nerviosas se cruzan parcialmente, y por ello cada receptor se halla relacionado con ambos hemisferios.

¹¹ *Ibid.*, pp. 151-153

La diferencia funcional entre las manos derecha e izquierda es de suma importancia para el desarrollo de la movilidad humana. Es sabido que para cumplir algunos actos laborales simples o complejos, la mano derecha, que es la dominante, soporta la carga motriz fundamental. La izquierda (en los diestros) realiza por lo general, las operaciones auxiliares. En ciertos casos (zurdos) la izquierda es la dominante, y en casos excepcionales se utilizan indistintamente ambas (simétricos) de acuerdo con los datos de algunos autores 70-90 por ciento de los individuos adultos son diestros.

La diferenciación de la función de las manos es específicamente humana, lo que se refleja en la actividad del analizador sinestético; uno de los lados es por regla general el que domina. 12

En el proceso del trabajo las manos humanas manejan siempre dos objetos: El instrumento de trabajo y el objeto elaborado. La diferenciación funcional se debe a la necesidad de manipularnos simultáneamente, por lo que una mano se especializó en el manejo de la herramienta y la otra en la manipulación del objeto. Esta su posición fue verificada por investigaciones de arqueólogos, que al estudiar las huellas dejadas por los golpes del instrumento de trabajo en diversos objetos del paleolítico inferior, reconstruyeron los actos laborales primitivos. Esta reconstrucción prueba que los golpes se realizaban con la mano derecha. Según los arqueólogos, el predominio motor de la mano derecha data del denominado periodo achelence. En las tareas la mano izquierda desempeñaba el papel de apoyo, sostenía y giraba el objeto para la correcta ejecución del trabajo. Esto conjunto a la desigualdad funcional

de las mitades derecha e izquierda del analizador cinestético. Los movimientos de la mano derecha exigían el control cinestético de la fuerza, exactitud y rapidez del golpe (reflejo de la fuerza dinámica). La cinestética de la mano izquierda, por el contrario se orientara a la diferenciación del esfuerzo estático. La mano derecha cumplía las funciones motrices fundamentales en las actividades de hachar, cortar, retocar, raspar, cepillar, etc. La izquierda desempeñaba una función de apoyo y control, sostenía el objeto y transmitía las señales correspondientes a sus cambios. El estudio de diversas operaciones utilizadas actualmente en la producción, muestra que el desarrollo de la técnica ha profundizado en gran medida la diferenciación de las funciones manuales. Los múltiples aspectos que presenta dicha asimetría funcional son producto de la génesis laboral del hombre, es

decir, se hallan históricamente condicionados. Es de suponer que la evolución de la simetría funcional de los restantes analizadores se debe a la diferenciación funcional de las manos. 13

El desarrollo de la actividad laboral y en especial, y en especial la adaptación de las herramientas a las operaciones más sutiles, produjo el perfeccionamiento del tacto, de tal modo que surgió una nueva forma de perfección denominada tacto instrumental.

Son pocas las operaciones en que la mano se pone en contacto directo con el objeto pues generalmente actúa mediante una herramienta. Los instrumentos, creados para ejercer su acción sobre los objetos, deben al mismo tiempo facilitar su palpación y conocimiento.

Durante la percepción instrumental la mano no toca el objeto. Entre éste y aquélla se interpone el instrumento que transmite las modificaciones

experimentadas por el objeto al deslizarse sobre él. Las señales táctiles transmitidas serán, como es natural de diferente carácter.

Durante la palpación directa las señales se transmiten por el contacto de la mano con el objeto, en cuyo caso la imagen global es resultado de la síntesis de las sensaciones táctiles y cinestésicas que lo reflejan directamente.

En la palpación instrumental las señales táctiles se producen por contacto de la mano con el instrumento, el que refleja- además de sus particularidades- las del objeto. La correlación entre los analizadores cutáneo y cinestésico difiere de la establecida en la palpación directa.

Se ha señalado la importancia de las sensaciones táctiles en la formación de la imagen, por reflejar directamente las propiedades superficiales (de rugosidad, pulido, etc.) el tamaño de la superficie del

órgano en contacto con el objeto es especialmente importante para reflejar las dimensiones de éste. La transmisión constante de señales permite reflejar la continuidad del contorno. En la palpación instrumental el analizador cutáneo esta vinculado sólo con el instrumento, y la imagen del objeto se forma en base a señales preferentemente cinestésicas. El contacto instrumental, lo mismo que el pasivo, es una forma derivada del tacto activo, para el cual es característica la conjunción armónica de la actividad de los analizadores cutáneo y cinestésico. Sin embargo, los componentes del tacto instrumental son opuestos a los del tacto pasivo. En tanto que al deslizarse un objeto por la superficie de la mano la imagen se forma sólo por la actividad del analizador cutáneo, la imagen dada por la palpación instrumental se debe principalmente a la actividad del analizador cinestésico. La imagen

completa se forma como resultado de la síntesis de las señales cinestésicas surgidas al moverse el instrumento (sostenido por la mano sobre el objeto).

Las señales cinestésicas, que caracterizan la palpación directa, son en primer término las que reflejan los movimientos de los dedos sobre el objeto; en la palpación indirecta las señales cinestésicas reflejan los movimientos de la mano y en antebrazo. La posición conjunta de los dedos que sostienen el instrumento es fija, y esta dada por la forma invariable de éste. 14

El libro llevará en su interior cinco grabados, de los cuales tres serán en xilografía, dos en huecograbado (aguafuerte y aguatina) y dos serigrafías. El formato de los grabados será de 70 x 45 cm. y el área de impresión de 65 x 40 cm. aproximadamente. Llevará una o dos páginas de texto en caligrafía, intercaladas entre los grabados, los cuales irán impresos en papel Guarro super alfa, y las serigrafías y el texto en el mismo papel o en otro.

Se usará tinta negra y sepia para la impresión.

En la xilografía se trabajará con madera de pino de 6 mm.

El huecograbado será en lámina negra y zinc.

En la serigrafía se utilizará malla de polyster de 120 hilos y se hará en la técnica fotoserigrafía.

El exterior del libro será una escultura de una mano cuyas dimensiones serán de 120 x 60 x 30 cm. aproximadamente y se realizará

con el principio del papel maché.

Para la estructuración se utilizará un bloque de unisel comprimido, que se desbastará en volúmenes primarios (geométricos) para que posteriormente se le de forma terminal con volúmenes secundarios.

En el siguiente paso la mano se cubrirá con papel minagris previa unción de engrudo, dándole las capas necesarias hasta que se considere que tenga un grosor adecuado para que al secado adquiera la consistencia deseada.

Una vez seco el papel se retira de la estructura de unisel y se le da una imprimatura de pintura vinílica blanca, y posteriormente se protege con varias capas de barniz.

El libro se abrirá por la palma de la mano en un caso y en el otro por la base de la muñeca que funcionará como cajón de buro.

Las páginas estarán conformadas y se leerán en forma de acordeón.

De este libro se hará una edición de

dos o tres ejemplares y constará de diez o más páginas.

El surgimiento del tacto activo, específicamente humano, está vinculado a la aparición del trabajo social, que engendró este nuevo y complejo aspecto de la actividad sensorial del cerebro como reflejo en él de la realidad objetiva. En la génesis del tacto humano se manifiesta plenamente la influencia de la actividad práctica sobre el reflejo sensible de la naturaleza por el hombre. Esta influencia está determinada por una compleja intervinculación de los analizadores en el proceso táctil y también en el surgimiento de sus diversas formas, en particular del denominado tacto instrumental.

La asimetría funcional senso-motriz de la mano tiene como base la actividad dinámica conjunta de ambos hemisferios cerebrales, y se originan en las acciones con objetos caracterizadas por el manejo simultáneo del objeto y de la herramienta de trabajo.

EL LIBRO

**2.1 DE LA ESCRITURA
AL LIBRO.**

**2.2 BREVE HISTORIA
DEL PAPEL.**

2.3 EL LIBRO.

**2.4 OTRAS FORMAS
DE LIBROS.**

2.5 OTRAS EDICIONES.

2.6 CONCLUSIONES.

En una época relativamente cercana a nosotros 40,000 años lo sumo se encuentra al hombre actual (caracterizado por el desarrollo de su cerebro) no solo previsto de una serie de herramientas relativamente variadas y perfeccionadas, sino capas, al menos por lo que respecta a ciertas poblaciones, de tallar, moldear y pintar representaciones de seres vivos en una forma que nos procura todavía un placer estético.

No cabe duda que para los hombres de esa época, lo agradable se unía ya a lo útil. Se cree que para ellos la utilidad consistía en producir en ciertas condiciones las representaciones deseadas, y en servirse de ellas adecuadamente, el placer debía de ser a la vez que el procuraba la fabricación misma y la contemplación de lo fabricado. Hay que pensar que no se trataba únicamente de arte plástico, fuera cual fuera la eficacia mágica de este. Es probable que en el curso de la

evolución que fue perfeccionado el lenguaje aparecieron ciertos medios materiales de suplirlo y de conservarlo mas o menos bien.

El arte, o por lo menos una habilidad gráfica que hace las veces de arte, o constituye el origen de todos los sistemas por los cuales se representa visualmente lo que puede expresarse por medio de la palabra.

En todas partes se encuentra lo primero la pictografía (de la raíz latina "pintar" y de la griega "trazar, y escribir"). Se trata en general de "cuentos sin palabras", con imágenes situaciones o signos-cosas. Estos signos, de tipos variados corresponden a formas y usos diferentes en sociedades diferentes. Los signos-cosa son al mismo tiempo signos-palabras: como expresar sentidos sin evocar ni detallar los sonidos, su empleo es ideográfico y se les puede llamar "ideogramas". Desde el punto de vista del trazado siempre que se puede hablar de

jeroglíficos en el sentido mas amplio de la expresión, según el nombre dado por los griegos a los caracteres de la antigua escritura egipcia: "Hieros" que significa sagrado, y "Grafein", esculpir. 2

La verdadera escritura, que corresponde al análisis de las frases en palabras figuradas sucesivamente, solo aparece, como nuevo testimonio observaciones y de abstracciones, en sociedades evolucionadas hasta el punto de llegar a crear ciudades lo que supone intercambio complejos y regulares.

No hay descubrimiento arqueológico de documentos escritos que permitan remontarse mas allá de los alrededores del año 4,000 a.C. como máximo: En conjunto la escritura, que no es indispensable para la vida, solo tiene una historia de 6,000 años aproximadamente, y, ahora, al final de este periodo no es objeto aún de uso universal ya que cerca de la mitad de los habitantes de la tierra

1 Marcel Cohen, El arte de la escritura, 1976, pp. 13-14

2 Ibid., p. 15

no se sirven de ella.³

Los documentos mas antiguos conservan acusan la preocupación de relatar acontecimientos contemporáneos. Luego se encuentran, y en gran número, documentos de la vida cotidiana y textos conmemorativos de épocas posteriores.

Las imágenes de varios escribas que trabajan al mismo tiempo, al parecer al dictado, muestran los comienzos de la multiplicación de lo escrito, o en otras palabras, de los libros.⁴

A lo largo de todo su desarrollo, la historia de la escritura aparece unida a la de las manufacturas: Material en que llevar a cabo la escritura, instrumentos, tinta; y por largo tiempo depende de la habilidad de los grabadores y otros copistas. Hechos decisivo en esa historia de la vida de la reproducción de los escritos en gran número de ejemplares gracias a la imprenta, reproducción condicionada,

en primer lugar, por la existencia de una industria del papel.⁵

³ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, pp. 43-44

⁴ *Ibid.*, pp. 24-25

Nadie ha contribuido probablemente tanto como los chinos al progreso de las artes gráficas, esto es, a la producción de libros en su forma moderna: un texto impreso con tinta negra sobre papel blanco.

Sabido es que el papel fue inventado en china cien años antes de nuestra era y que se difundió por todo el mundo durante la edad media. Los chinos emplearon por primera vez la técnica de la impresión con caracteres de madera en el siglo VII y VIII y los tipos móviles unos 400 años antes de Gutemberg. También en uso de la tinta china se remota a la mas antigua civilización de ese pueblo. Gracias a tales técnicas resulto posible producir múltiples ejemplares de un volumen paginado y dar a las obras escritas una amplia difusión.

Se ha dicho que la imprenta es la madre de la civilización y el papel el medio que perpetua las ideas y aspiraciones de los hombres y ensancha su capacidad de

comunicación y de dialogo. Pues bien, el papel y la imprenta son dos de los cuatro grandes inventos chinos (junto con la brújula y la pólvora) que contribuyeron a la modernización de occidente.

No hay otro logro de los pueblos de la antigüedad que pueda compararse en importancia con la invención del papel y el arte de la imprenta que de ella nació. Una y otro han tenido enormes repercusiones en la vida intelectual del hombre moderno. Piénsese en lo que ocurrirá en la vida cotidiana de nuestra sociedad si se dejara de producir papel o no se conocieran las técnicas de impresión, bien es cierto que existen otros medios de información y de comunicación, no pueden suplir la función del papel y de la imprenta, que es básica y permanente.

El papel es una lamina fibrosa que se forma sobre una fina trama suspendida sobre el agua. Al evacuar el agua, queda una

superficie plana que se seca a continuación, a lo largo de los dos mil años transcurridos desde que empezó a fabricarse papel esa técnica ha evolucionado mucho; las maquinas son hoy mas complejas. Pero no han variado, en cambio, los principios o procedimientos básicos. El invento del papel en china tuvo su origen en la operación de macerar y agitar trapos en río, varios siglos antes de Cristo. Es muy probable que la idea de fabricar papel sugiriera accidentalmente un día en alguien deo secar las fibras así obtenida sobre una lamina o estrellita.

A su vez, la historia de la estampación múltiple comienza en china en el siglo II de nuestra era. La xilografía se práctico en el siglo VI. En China y en Corea los tipos móviles datan del siglo XI. En Europa Occidental, luego de un uso limitado de la xilografía, la fabricación de tipos móviles de imprentas así como de prensa, produjo en el siglo XV el

florecimiento del libro y de hojas volante.

Es muy larga la historia de las técnicas chinas de reproducción anterior a la imprenta, entre ellas el empleo de sellos para imprimir en arcilla y mas tarde en papel, los estarcidos y estampados y las inscripciones en piedra que se imprimían con tinta todos estos sistemas prepararon al camino para el empleo de los tipos de madera en la imprenta. 6

Se ha descubierto y se conservan todavía ejemplares de los siglos IX y X, entre ellos la celebre "sutra del diamante", que es un libro completo en forma de rollo de papel, calendarios, muchas laminas sueltas con dibujos.

Ha habido estudiosos accidentales que han puesto en tela de juicio el origen chino del papel. Sus dudas se deben, en partes, al hecho de que la palabra "papel" procede de "papiro"

y, en parte, a su desconocimiento de las características del papel chino. El papiro, que se utilizo antes que el papel en la historia, estaba hecho con tiras laminadas de caña de papiro, al paso que el papel es un producto manufacturado a base de fibras. El papel tiene su origen en la costumbre de escribir sobre tejidos y en el ulterior perfeccionamiento que lo convirtió en un sucedáneo económico del aquel antiguo procedimiento. El papel y los productos textiles están íntimamente relacionados. No solo se fabrican originalmente con los mismos tipos de materia prima sino que ademas eran parecidos en sus propiedades y forma. Y hasta sus modalidades de utilización eran intercambiables.

La diferencia principal entre unos y otros estriban probablemente en las técnicas de fabricación y, por ende, en sus costos de producción respectivos. Los tejidos se fabrican

mediante un procedimiento de hilado mecánico, y el papel mezclando fibras desintegradas hasta convertirlas en una fina lámina por medio de operaciones químicas. 7

6 *Ibid.*, p. 60

7 *Ibid.*, pp. 49-56

La historia conoce numerosísimas variedades de libros, desde las tablillas sumerias con caracteres cuneiformes y los papiros del antiguo Egipto, pasando por los libros cingaleses hechos de hojas de palmera cortadas en forma rectangular, los "libros mariposa" del Japón y los códices en pergamino de la antigüedad, hasta los infolios medievales y las publicaciones modernas. Todos estos tipos tan diversos de libros los utilizó el hombre a través de los siglos de los milenios como instrumentos para expresar su pensamiento, sus saberes y sus emociones, para comunicarlos a sus semejantes.

El libro nació de la unión indisoluble del arte y de la técnica. Siempre ha sido, y es todavía hoy, obra conjunta del artista y del tipógrafo; su carácter es a la vez gráfico y polígrafo. Así, desde sus comienzos el libro aparece como una síntesis.

A partir del siglo XV, los primeros

libros impresos en Europa realizaron la síntesis de los manuscritos y de los nuevos elementos de carácter tipográfico. El libro conserva las tradiciones del pasado, pero, al mismo tiempo, no podía dejar de ser constantemente nuevo.

En sí mismo, es el fruto de la creación del escritor y del artista, el cual elige los caracteres, las ilustraciones y la encuadernación, es decir todo el aspecto exterior, la "forma" de la obra. Pero, simultáneamente, es resultado de un esfuerzo colectivo. Los agentes que intervienen son muy variados: encargados de la edición y de la tipografía, especialistas del papel, de los colores y de la impresión... Y así será hasta que la composición fotográfica y el microfilo a los procesos de impresión. Pero ¿los suplantarán algún día? 8

Voy a detenerme en unos cuantos ejemplos de la historia de libro. Entendiendo como fenómeno la cultura universal. A decir verdad,

nadie ha escrito todavía una historia general del libro como obra de arte, a pesar de los numerosos intentos, algunos muy meritorios, realizados en tal sentido. La historia del arte del libro no es la del arte tipográfico, ni tampoco de la ilustración, la encuadernación y los caracteres de imprenta.

El deseo de hacer que el libro sea una fiesta. Un triunfo de las fuerzas creadoras, se manifiesta ya en la primera obra maestra de la imprenta en Europa: la Biblia de maguncia realizada por Gutenberg. Sin el artista, esa fiesta habría sido inconcebible: los caracteres góticos negros empleados son sencillamente maravillosos; las iniciales son majestuosas; las orlas ornamentales de las páginas están ejecutadas en color y en dorado. El artista ha añadido a la severidad del carácter tipográfico la belleza del ornamento. 9 Unos años después de la primera obra maestra de Gutenberg, su

8 *Ibid.*, pp. 83-84

9 *Ibidem.*

sucesor Peter Schoffer introduce en el de maguncia (1457) las iniciales en color ya no dibujadas a mano si no grabadas en la composición tipográfica. El arte entra así directamente en el proceso tipográfico.

Hubo también varios intentos de imprimir grabados en cobre, por ejemplo, en la edición de Dante de 1481 se publicaron así mismo libros con pequeñas xilografías o grabados en madera, como el Edelstein o "piedra preciosa" de Hugo Boner: Y a fin de siglo aparecieron varias obras con gran número de ilustraciones. Pero a partir de entonces la evolución fue rápida. A comienzo del siglo XVI apareció un libro que, por muchas razones, constituye todavía hoy un modelo: Se trata de la *Hipnerotomachia poliphili* editada por Aldo Manucio. Aquí el artista que ilustra el texto interpretándolo y el impresor que lo reproduce con tipos cuidadosamente elegidos y según

normas de composición claramente definidas consiguen de consumo combinar armoniosamente el grado en madera y los tipos romanos puros.

El grabado en cobre va abriéndose paso, junto a la xilografía, en los libros impresos durante los siglos XVI y XVII. La dificultad de esta fórmula consiste en que el grabado en cobre, en cuya realización intervienen procedimientos químicos (aguafuerte), requiere técnicas diferentes y, otra disposición de los elementos de la prensa, en comparación con el grabado en madera. En todo caso, los aguafuertes de los libros de aquellas épocas son espléndidos. Un siglo más tarde, en el XVIII, invadían el libro iniciales complicadas y viñetas ornamentales. Pero es también en esa época cuando Caslon y Baskerville en Inglaterra, Didot en Francia y Bodoni en Italia inventan los maravillosos tipos del "nuevo estilo" y cuando William Blake se esfuerza en crear un libro realmente único, en que

el mismo interviene como poeta, como ilustrador y como impresor.

En el siglo XIX, el libro editado es al mismo tiempo objeto de comercio y de enconadas luchas de ideas. Los poetas románticos encuentran amigos y compañeros entre los artistas y algunos escritores consideran sus textos como complementos o glosas de sus ilustraciones de aquellos. Desde comienzos del siglo XIX, las artes gráficas y el arte del libro se vuelven internacionales, como advierten claramente a partir de la exposición universal celebrada en París en 1889 no es tal vez casualidad que en ese mismo año Ambroise Vallard el celebre mecenas de los artistas modernos, comienza a editar libros de alta calidad artística.¹⁰

Esas ediciones de alto precio, reservadas a un reducido número de bibliófilos de todos los países, son un ejemplo típico de las búsquedas que tuvieron lugar a comienzos

del siglo XX, al igual que las concibieron, con un espíritu totalmente distinto, los diversos grupos daistas, futuristas y del "bauhaus" de Weimar. El artista ruso el lissitski y el húngaro Laszlo Maholy-Nagy se empeñaron en esto un papel determinante, y en Rusia, después de la primera guerra mundial y de la revolución, aparecieron ediciones de concepción totalmente nueva. No es en modo alguno inútil señalar los rasgos fundamentales del arte del libro a comienzo del siglo XX y definir las tendencias generales de su evolución en los diversos países. El principio fundamental obedece, sin duda alguna, a una voluntad de renovación. Palabras, fórmulas e ideas nuevas, todas ellas surgidas de la guerra y de la revolución estaban llamadas a desempeñar una función primordial, primero en Europa, luego en los demás continentes. Pero el libro conservaba celosamente los valores mas importantes de la cultura

del pasado.

El equilibrio entre la innovación y la tradición inteligentemente concebido parece haber determinado una nueva orientación del arte del libro a la que se denomina, en el decenio de 1920-1929, "constructivismo", poco tuvieron que ver en esta tendencia las fantasías futuristas, para no referirnos sino a las de marinetti, ya que si los títulos de sus obras estaban impresos en desorden, a la manera de una bomba que estalla, el texto en si mismo evocaba el trueno y el vendaval. En cambio, en las ediciones de obras de los futuristas rusos se combinaban litografías, letras impresas y caracteres de maquina de escribir.

La tendencia que se afirmo en el segundo decenio de este siglo fue la del constructivismo funcional; no se trataba de "arte" sino de construcción de la pagina impresa; no de "adorno", sino de composición con caracteres de distintos tamaños, con diversas

orientaciones de los renglones y con la introducción del rojo en la impresión en negro. En el plano teórico, estas realizaciones tomaban pie a menudo en la nueva tipografía de I. Thkhold, obra de un especialista checo publicada en alemán.

El primero, aunque no el más brillante, de los artistas que siguieron esta tendencia fue posiblemente el lissitski, celebre artista ruso que trabajo en Moscú y en Alemania. La precisión en la disposición de los caracteres tipográficos la reforma audaz de los cañones estéticos académicos, el fotomontaje como sustituto de la ilustración elaborada, fueron utilizados en la URSS por A. Routchenko, quien hizo las maquetas de varias obras de Malakovski posteriormente, otro artista soviético, S. Telingater, combino la construcción pura de litski con el fotomontaje. Los libros se distinguían entonces por el empleo atrevido de los colores vivos, sin embargo, se conserva la

presentación tradicional del libro: El ejemplo más característico es la serie austera de ilustraciones en blanco y negro que M. V. Dobujinski realizó en 1923 para las noches blancas de Dostoievski.

Nada atestigua mejor la vitalidad del libro que el auge extraordinario que tomo, en casi todos los países, la antigua técnica de la xilografía, a la cual debe justamente su celebridad el gran artista ruso V. A. Favorski: Arte difícil que alcanza las cumbres más altas del grabado y de la edición y cuyo valor e importancia son reconocidos hoy en todo el mundo.

Las ilustraciones de Favorski reflejan, una inteligencia penetrante, no solo el contenido de la obra sino incluso el "Universo interior" de la creación y las alusiones que el autor suscita así como las digresiones que impone: precisamente aquello cuyo importancia Gustavo Flaubert ponía en relieve en su época. Favorski no era simplemente el interprete del libro

sino que tenía en cuentas sus fuentes vivas y demostró que podía "construir" la obra con procedimiento decorativo, aprovechando el espacio mediante la distribución de sus grabados grandes y pequeños.

Obviamente, no fue esa la única tendencia de la innovación. El libro aspiraba también a construir un objeto de belleza, de adorno, a la vez tradicional y novedoso. Así sucedió, por ejemplo con Ana Karenina, de Tolstou, gracias a los grabados policromos en madera magistralmente realizados por N. I. Piscariov. La obra fue publicada en 1933 en la URSS por cuenta de una editorial norteamericana.

En el decenio de 1930 surgió el nuevo principio de las ilustraciones basada en la investigación psicológica lo cual exigía ya no un juego de líneas y de perfiles sino un dibujo que combinara los elementos pintorescos con los valores del claroscuro. Las experiencias de los artistas de la

época precedente quedaron entonces casas totalmente abandonadas.

Simultáneamente la edición de libros empieza a utilizar técnicas nuevas.

Comienza el triunfo del offset que permite una basta utilización de la policromía, a partir de ese momento el libro se enriquece con láminas fuera de texto con lo cual las ilustraciones en color (señalemos, en particular los famosos aguafuertes de Picasso), adquieren valor por si mismos, el libro parece así escindirse en literatura, por un lado, y bellas artes, por el otro.

Se trata, en efecto, de dibujos o litografías, impresos separadamente en hojas aparte, adjuntas al libro y no formando parte de él en un todo individual, como al comienzo. Es entonces cuando la imagen triunfa en el libro : acuarelas esplendidas, dibujos realistas, románticos o abstractos, cuadros satíricos o pintorescos. El " arte del libro " da paso al " arte en el libro ".

No es sino a mediados del siglo cuando comienza la búsqueda de la verdad en el proceso mismo de la edición. La joven generación de ilustradores se caracteriza particularmente por el afán de concebir en manera personal la presentación artística del libro en todas sus partes, desde la portada, la encuadernación y las ilustraciones del texto hasta los subtítulos y las viñetas. 11

Las artes gráficas ocupan el lugar que les corresponde entre los elementos esenciales de la cultura. Marchando al mismo ritmo que el escritor, el artista recrea el presente y el pasado de las imágenes que cada uno de ellos evoca se dirigen a sus contemporáneos, se integran en su vida, en sus reflexiones, en su experiencia. Pero nada termina jamás: la creación y la búsqueda no pueden interrumpirse. El arte del libro conocerá mañana nuevos destinos. 12

11 *Ibid.*, pp. 90-94

12 *Ibid.*, p. 98

"Los otros libros cobran auge en México en el periodo que los críticos circunscriben entre 1976 y 1983 lo han llamado la edad de oro porque durante estos años, cuando florece este fenómeno editorial que ve aparecer a los otros editores, produciendo con obstinación y energía las mas variadas concepciones de los otros libros, con todas sus consecuencias, llámense revistas, periódicos y diarios, panfletos, volantes, ediciones de autor".¹³

Si hacemos un recorrido entre las expresiones que los otros libros hechos en México adoptaron, hallaremos los mas diversos ejemplos: Hojas sujetas en uno de sus ángulos superiores con un cordón textil. Hojas sueltas, cada una otro libro, que a modo de colección hallan su anaquel en una bolsa de mano. Hojas sueltas en una caja plegada. Un acordeón de impresión irregular, fragmentos de periódicos recortados

y reimpresos con tinta de color, un pliego libro, cuyas hojas son cuadros regulares que el lector une a su libre voluntad. Libros hechos con hojas de maíz. Libro-carpentas que en sus paginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados. Pliegos impresos con miembros del cuerpo humano.¹⁴

"No solo en el papel encuentran su materia prima los otros libros. Es en este punto donde también hallan conexión con el pasado del libro. Otros libros podrían ser el Corán, cuando lo escribió Mahoma sobre omoplatos de carnero, los libros hindúes sobre hojas de palmeras, lo que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros-cintas que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros de cera que inventaron los romanos, las piedras libros labradas que dejaron a la posteridad sus mensajes eternos en latín y griego, las pieles de los animales salvajes que graban las

tribus nómadas y los pergaminos refinados que..."

Los Aztecas hacían sus libros "con papel de amante o piel de venado formando unas tiras largas de 20 a 25 centímetros de ancho y de 100 a 124 centímetros de largo. Aunque los hay hasta de 100 metros. Estas tiras se doblan formando pliegues como hojas y eran leídos primero de un lado de la tira y después del otro". Además, usaban colores en sus escrituras ideografías y hacían cortes en sus paginas para darles forma de biombos.

Estas representaciones del libro prehispanico: Mexica, Maya, Mixteco ó Tlaxcalteca, llena de inventivas, son signos ejemplares del otro libro que hoy fácilmente pueden repetirse, echando mano de los recursos mas elementales de la pequeña prensa.¹⁵ El repunte de la pequeña prensa en 1976 tiene un antecedente fuertemente comprometido con el movimiento social estudiantil

¹³ Raúl Renan, *Los otros libros*, 1988, p. 14

¹⁵ *Ibid.*, pp. 18-19

¹⁴ *Ibid.*, p. 15

de 1968. Encontró saliva y expresión legítima en impresos de todo orden, pero sellado, por la imprenta rápida y de fácil divulgación. La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo (no se descarta la prensa plana de importante participación desempeñaron un rol destacado como instrumento de impresión de la protesta girada y fueron armas de combate contra la campaña de difamaciones que la prensa dirigía hacia los estudiantes. Hecho expresado suficientemente con esta pancarta, destaca en una de la manifestaciones del 68: "prensa corrupta y mercenaria, di la verdad". Hay que reconocer por lo tanto, que la memoria viva del movimiento estudiantil del 68 esta registrada en hojas mimeografiadas, y que en esa labor reporteril editorial se forjaron periodistas, escritores e impresores, quienes mas tarde, por ley natural, buscaron su expresión en los centenares de revistas y ediciones de

los otros libros. Los cuales florecen durante el periodo que nos ocupa. 16

Las ediciones de artes visuales consisten en un variado registro de sub-areas; libros, catálogos, carpetas, revistas de criticas, carteles, vidrios, etc. pueden darse de manera tradicional o alternativa. Ambas tienen derecho a existir y son dos caminos, uno tan bueno como el otro solo que diferentes. No tiene sentido descalificar a una de ellas porque todo depende para que se use cada medio. También podría decirse que "no hay que ser alternativo a la fuerza, ni hacer cosas alternativas porque así se es mas moderno".

Estas ediciones se encuentran en estado de semidesarrollo. La hay con bastantes ramificaciones, las hay abortadas muy tempranamente. Antes estos dos breves comentarios, surge una conclusión : la programación editorial es nula o escasa: las cosas se hacen a borbotones, se desconoce el esfuerzo físico, intelectual, económico que implica editar, lo que

conlleva al aborto de las acciones. 17 Las ediciones de humanidades en artes visuales, hay mas capacidad de producción creativa que de realización práctica. La praxis en esta área poco frecuente deficiente en su difusión y en su distribución. Por ejemplo: hay ediciones completas que pasan de la impresión y la encuadernación a la bodega están aquellas muy difíciles de consultar por pertenecer a una empresa sin que estén al alcance del público, ni siquiera para su consulta o porque no se han hecho los depósitos legales en los lugares adecuados, no es ese el sentido de tamaño esfuerzo hay por ende, enormes carencias y limitaciones por señalar y por subsanar en el área. 18

Al dirigirnos especialmente a los edit. en humanidades dedicados a las artes visuales editan todo lo señalado en las sub-areas: libros, catálogos, etc. los libros de artistas, que pueden estar atendidos o no por

los editores, ¿ para qué hace falta un editor o una editorial? o peor aún, una imprenta a la vuelta de mi casa, voy a que me hagan un libro. No será un libro en el sentido completo del término exepcto que intervenga alguien que se encargue de editar el proyecto, ¿ cuales son las diferencias entre hacer eso de ir con un original bajo el brazo para que una imprenta lo pase en offset y realizar un libro de artista? en este último esta implicado el concepto estético, el cual se desarrolla en cada segmento del libro, en una edición propia se intenta obtener algo "preciado" con valor afectivo de reafirmación del ego tal vez de carácter didáctico o cultura, algo que daría status pero sin entrar al ruedo, o sea sin jugar el riesgo de las ediciones.

En las condiciones de humanidades, la letra imprenta es la imagen de un libro de literatura lo es cada letra, cada palabra, cada renglón. En las

17 Graciela Hartofel, Manuel Marín, Ediciones DE y EN artes_Visuales, 1987 p. 17

18 Ibid, p. 21

artes visuales la palabra pasa a ser una parte del todo, pero no, el todo; se trabaja la palabra junto con los que llamaríamos las imágenes mismas.

Sin menos preciar sino ubicando elementos reales y contundentes, todas las ediciones de arte visuales tiene costos y requerimientos técnicos, más altos y complejos. El uso de espacios con letras y con imágenes necesita de un junto balance que solo puede darlo un especialista. Suelen requerir de mas combinaciones topográficas que en la edición de una novela o de un ensayo ya que estas deben existir pero no deben robar presencia a la imagen plástica requieren de selección de color, control de cromalines y control de registro de impresión.

Cuando se habla de ediciones en artes plásticas, se piensa generalmente en publicaciones lujosas, caras, con múltiples

selecciones de color, con extensos ensayos sobre lo ahí visible, ya sea obras reproducidas de pintores famosos, arquitectura antigua, etc., o bien libros donde se desarrollo un tema, mismo que será apoyado con ostentosas fotografías, que servirán para regalarlo o ponerlo como un adorno en una visible mesa de centro o en un atril junto al escritorio. Este tipo de publicaciones, que ojalá sigan siendo editadas, trabajan la edición a partir de la obra visual (pintura, escultura, etc.) pero no es en sí una obra, esto sin menospreciar el diseño no la calidad del libro como tal. Estas publicaciones serán formulada alrededor de la obra. O bien la obra servirá de apoyo.

Un artista o un productor en el área audiovisual que solo o con un equipo de trabajo, ya sea humano y/o mecánico, efectuar la producción de una obra múltiple (o copiado) mediante una sistematización de sus

acciones, se les puede considerar ya, y por primera vez: una edición en artes plásticas.

ya tenemos visto las ediciones gráficas en artes plásticas, cuando estas ediciones son producidas por medios industriales (no artesanales) y los volúmenes de reproducción son muy grandes se llaman ediciones en artes gráficas, donde el producto no llega ya a tener características de objeto o de obras, y tiene un valor en el mercado definido por los costos de producción y por la ley de la oferta y la demanda.

El libro es una estructura mas que una forma. Cuando Ulises Carrión dejo: "que: Shakespeare no escribió libros sino textos" determino por primera vez la identidad de un libro como objeto y obra en si. Esta identidad, esta estructura, es la que ha permitido la creación de los libros de artistas libros, generalmente únicos donde ... El libro de artistas, los

libros-objetos son así estructuras temporales de carácter solamente visual, que requiere la integración del espectador en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos cuya condición literaria no necesariamente es literal.

Si decimos que los libros-objetos son generalmente únicos es por que la complejidad o lo directo de sus significantes (producidos por dibujos, objetos, instalaciones) no permiten la multiplicación o bien, en el proceso de multiplicación es necesario, lícito o hasta requerido, su variación, su alteración. Las acciones editoriales pueden ir entonces desde la acción impresionante y denotable de una improvisación, performance, happening o cualquier otra acción de este tipo, hasta la búsqueda de objetos intrascendentes, su recolección y edición. La acción editorial puede servirse de instalaciones, de arreglos igualmente

visuales que permitan dar un contenido plástico al libro. No es lo mismo imprimir una tinta azul en offset para una página en color de un libro de veinte mil copias, que teñir de azul orgánico hojas de papel hechas a mano y secadas por varios días en un tendero para producir un libro objeto de solo azul.

Hemos visto la gran variedad de libros; hechos de hojas de primera cortadas de forma rectangular, los " libros mariposas" del Japón, los papiros del antiguo Egipto, los códices en pergamino con las tablillas sumerias, el Corán escrito en omoplatos... hasta las publicaciones modernas. Todos estos tipos tan diversos de libros los utilizó el hombre a través de los siglos como instrumentos para expresar sus pensamientos sus conocimientos, sus emociones, para comunicarlos a sus semejantes.

El libro nació de la unión del arte y de la técnica, así desde sus comienzos aparece como una síntesis. El libro conservaba las tradiciones del pasado, pero, al mismo tiempo no podía dejar de ser constantemente nuevo. Es resultado de un esfuerzo colectivo. Los agentes que intervienen son muy variados encargados de la edición y de la tipografía,

especialistas del papel, de los colores y de la impresión. Con estos antecedentes, por lo que aquí nos interesa, que es el libro objeto y el libro de artista que son otros libros, pero que de alguna forma llevan características de lo que ya mencionamos, nos encontramos que tienen una gran libertad de creación en cuanto a su forma y contenido y también en cuanto a la realización del mismo, puesto que uno mismo puede llevar a cabo todo el proceso, con sus limitantes, pero que dependiendo de algunos factores pueden llegar a superarse.

PROCESO DE LA "EDICION" Y "PRODUCCION" DEL "LIBRO"

3.1 ASPECTOS GENERALES.

3.2 CONSTRUCCION DEL "LIBRO".

3.3 ALGUNAS TECNICAS Y HERRAMIENTAS
DEL HUECOGRABADO, XILOGRAFIA Y
SERIGRAFIA.

* CONCLUSIONES.

* BIBLIOGRAFIA.

Hacemos un poco de memoria y nos remontamos a lo que brevemente expongo en la introducción y retomamos estos conceptos para así iniciar esta parte del trabajo, que es la explicación de como se fue construyendo la parte practica, "el libro objeto".

Al escoger el tema y seleccionar el "libro objeto" como base de él me vi en la tarea de como iba a realizarlo, en qué material y en qué técnicas de la estampa me apoyaría, pero esto último fue lo más fácil, ya que en lo general todo lo que se refiere a la estampa me interesa y agrada mucho y en la mayoría e incursionado en la realización de algunos trabajos, principalmente huecograbado y serigrafía.

En lo que respecta a la forma que tendría el libro objeto no hubo más que evocarme al tema principal y me surgió la idea de hacerlo en forma de mano, en diferentes posiciones dos o tres como máximo. Junto con esto

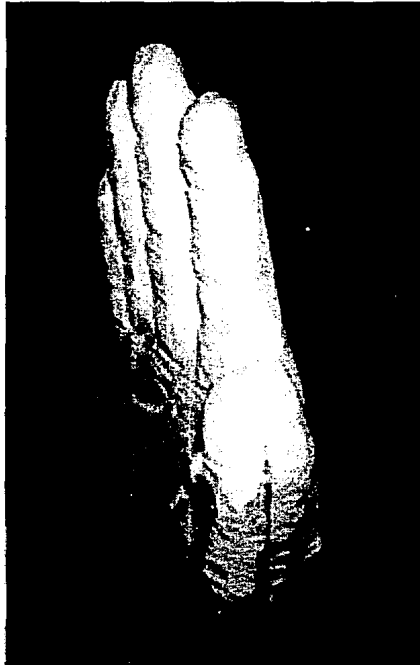
venia el problema de seleccionar el material con el cuál realizaría las manos, recordé que en alguna ocasión tuve la fortuna y el gusto de trabajar el papel maché y retomando los principios de esta tradición artesanal, decidí hacerlo de esta forma. El contenido del libro objeto son siete grabados de los cuales tres son en xilografía, dos en huecograbado y las dos restantes son en serigrafía. El formato de los grabados que van dentro de la mano tienen un formato de 40 x 65 cm. aproximadamente, estas medidas nos dan un rectángulo áureo.

Para la construcción de las manos, tome un bloque sólido de unisel que excediera las dimensiones de la mano, posteriormente se procede a la devastación para la formación de los volúmenes primarios, para enseguida darle forma con volúmenes secundarios y después detallar con el papel húmedo y recubierto con engrudo, que es el principio del papel "maché", el engrudo se prepara con cualquier harina, pero yo prefiero la de trigo.



Se le va poniendo capas sobre capas de papel, hasta que adquiera el grosor óptimo, que al secarse toma una consistencia bastante sólida y resistente.

Una vez terminado este proceso, se procede a recubrirlo con una preparación de goma laca disuelta con alcohol industrial, para que tenga una mayor duración.



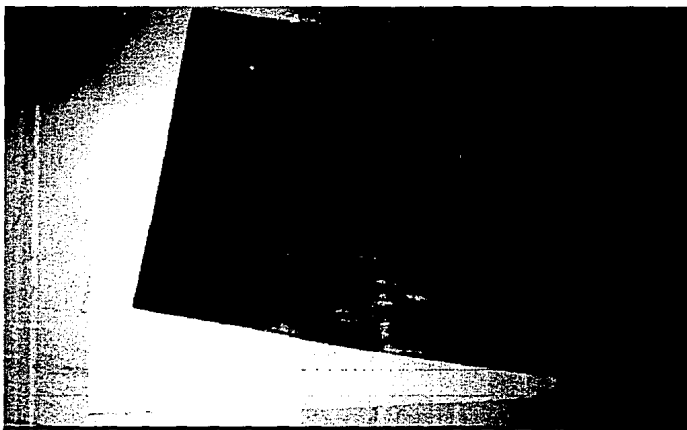
En la experiencia que tengo en la realización de algunos trabajos por medio de esta técnica, he visto que tiene una resistencia al medio bastante considerable, tomando en cuenta el tipo de material con el cual se esta trabajando, los trabajos que he realizado tienen una vida de más de diez años y considero que le quedan mínimo un poco más de la que tiene, inclusive en trabajos sin protegerlos se han conservado en muy buen estado.

En el caso de otra mano antes de protegerla, se pone una base de pintura vinílica blanca. En el primer caso queda con el color original del papel (minagris), en el segundo con el color de la base.



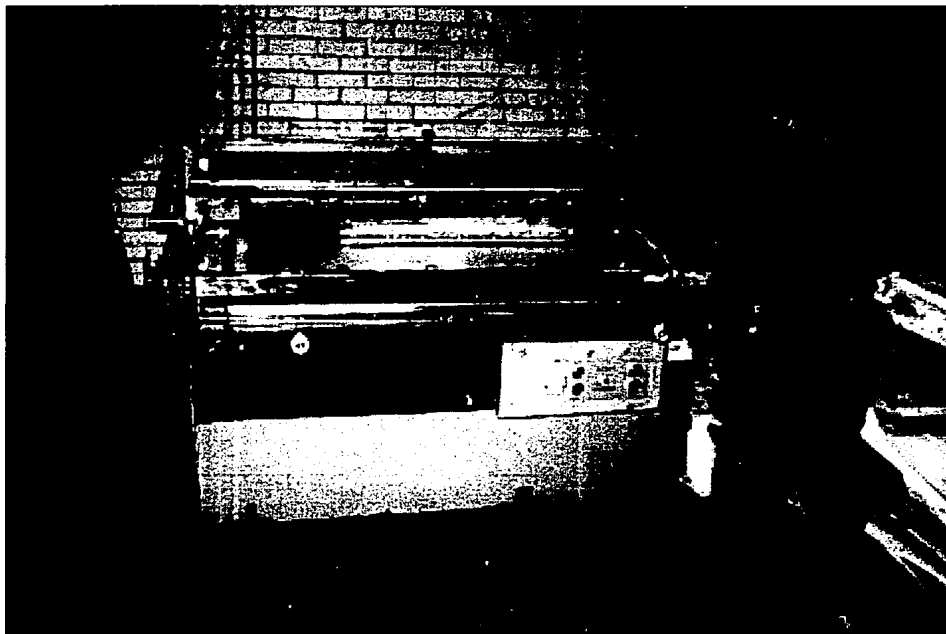
El aguafuerte es el procedimiento que nació de la técnica que empleaban los maestros armeros para decorar las armaduras. El aguafuerte utiliza como base una plancha de zinc, cobre o lámina negra revestido con una substancia resistente al ácido, por lo general cera de abeja, resina, y betún, que se llama fondo fuerte. Con un punzón de acero se traza el dibujo, dejando descubiertas las partes que deberá morder el ácido con que se lava la pieza. Una vez grabada, se entinta, se limpia el excedente, se cubre con un papel húmedo y pasa a la prensa.

El aguainta método que permite obtener sutiles tonos que pueden ir del negro a un gris muy claro. Para ellos se espolvorea polvo de resina sobre la plata hasta que la resina se fundía, formando diminutos islotes resistentes al ácido. Usando barniz para proteger las zonas claras y diferentes tiempos de exposición al ácido se crean tonos oscuros de intensidad gradual.

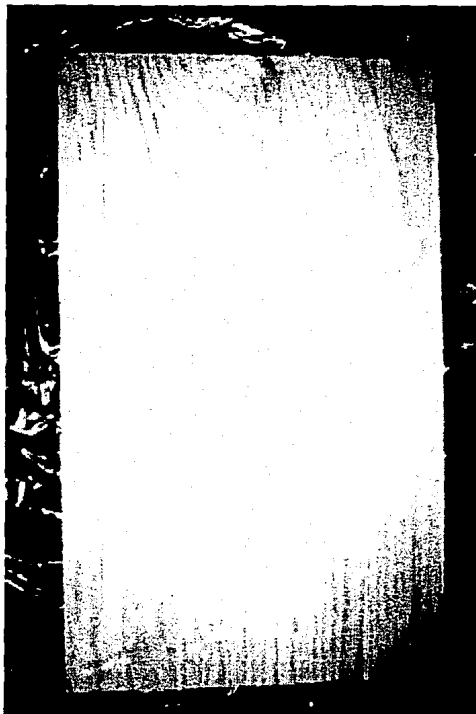


PLACA DE ZINC PREPARADA PARA
LA TÉCNICA DEL AGUAFUERTE.

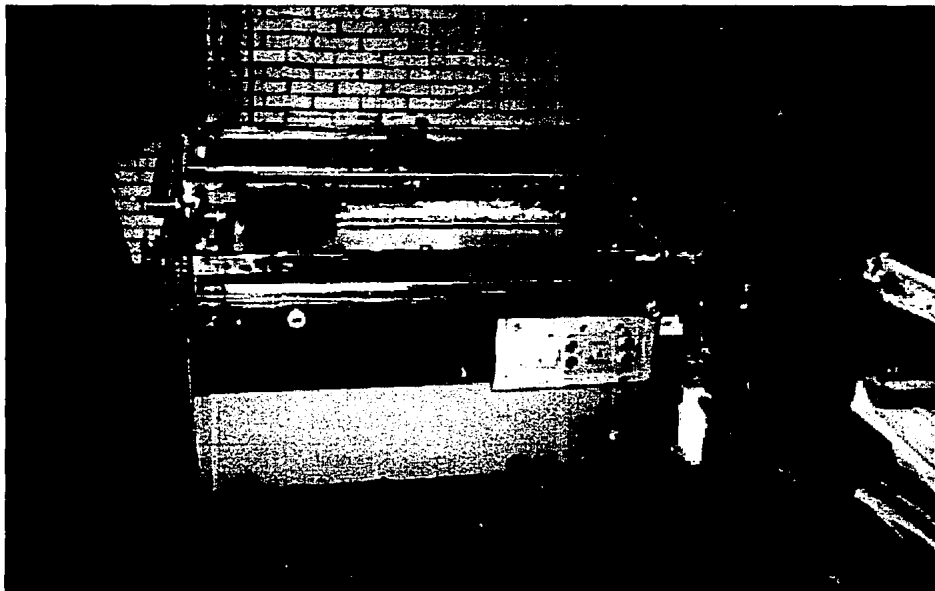
La serigrafía es una forma de impresión sobre seda, en la que el procedimiento es por estarcido, y las impresiones obtenidas de esta forma se caracterizan por las grandes zonas de color uniforme que sobresalen ligeramente de la superficie del papel y que se debe a la acción de restregar el color mediante un rasero con caucho a través de la seda tensada en un bastidor.



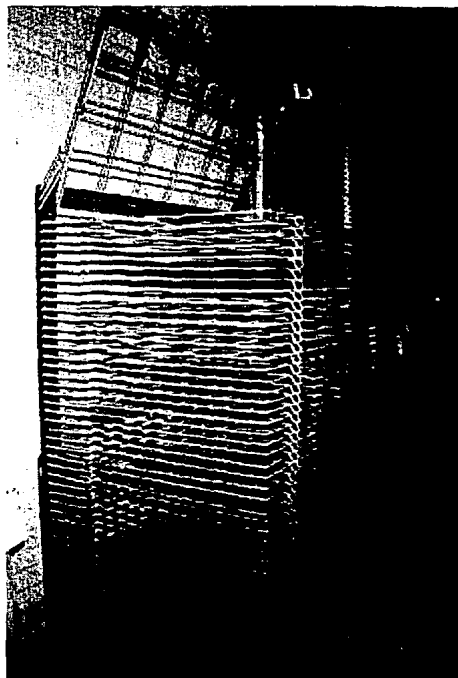
PLACA PARA XILOGRAFIA
TRIPLAY DE PINO DE 6 mm.



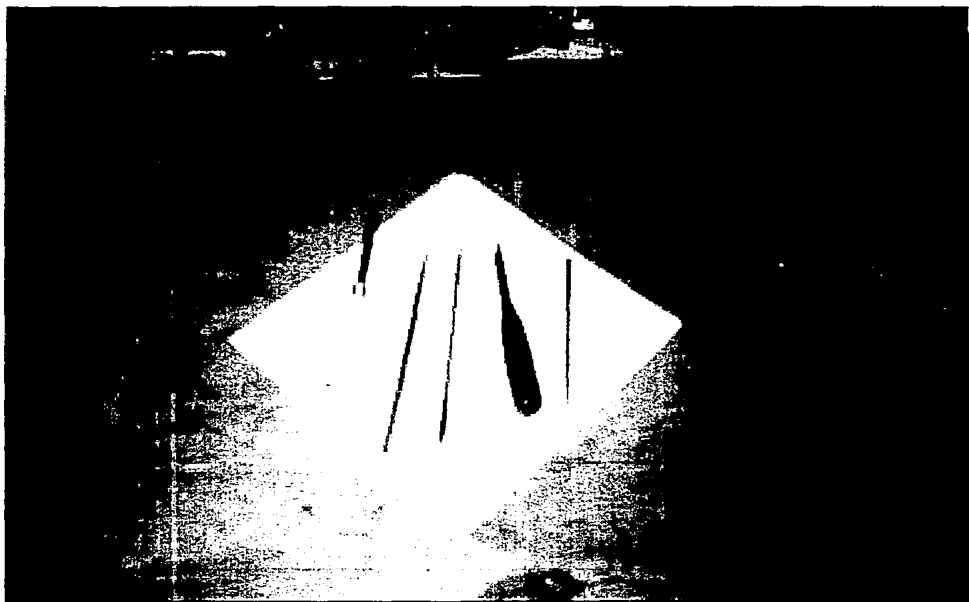
MAQUINA IMPRESORA DE SERIGRAFIA SEMI-AUTOMATICA,
LAS HAY TAMBIEN AUTOMATICAS Y COMPUTARIZADAS AUNQUE EN
ALGUNOS CASOS SE RECOMIENDA LA FORMA MANUAL PRINCIPALMENTE
EN LA SERIGRAFIA ARTISTICA.



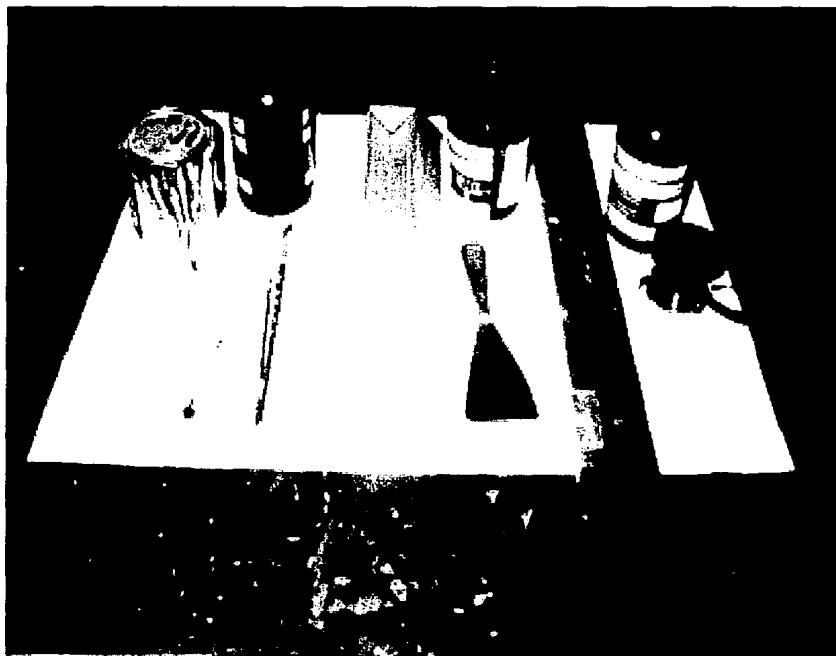
RAKS DE SECADO PARA LAS IMPRESIONES



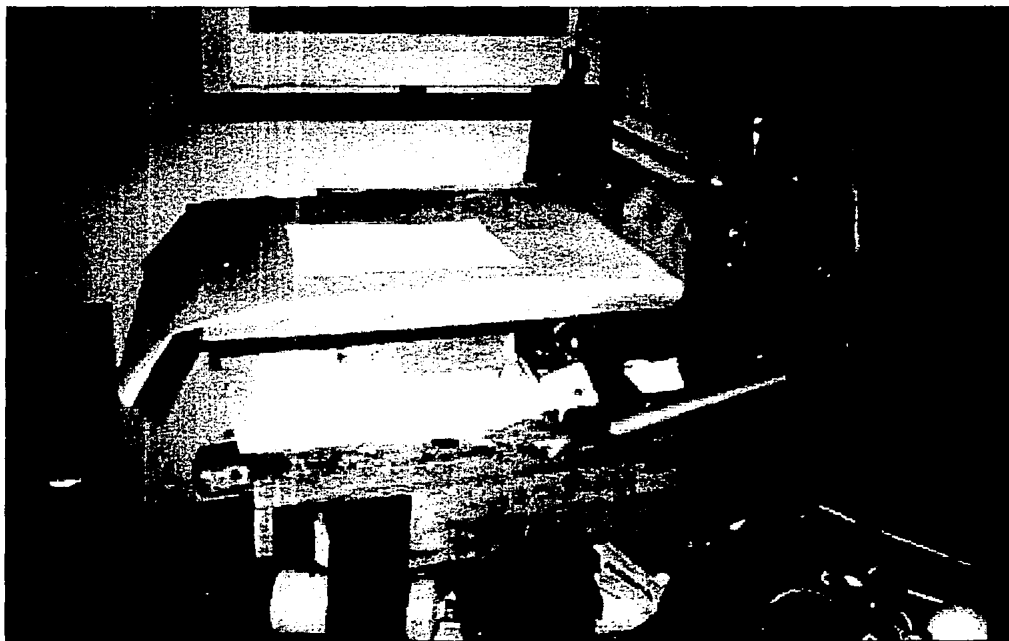
HERRAMIENTAS Y MATERIALES PARA EL GRABADO



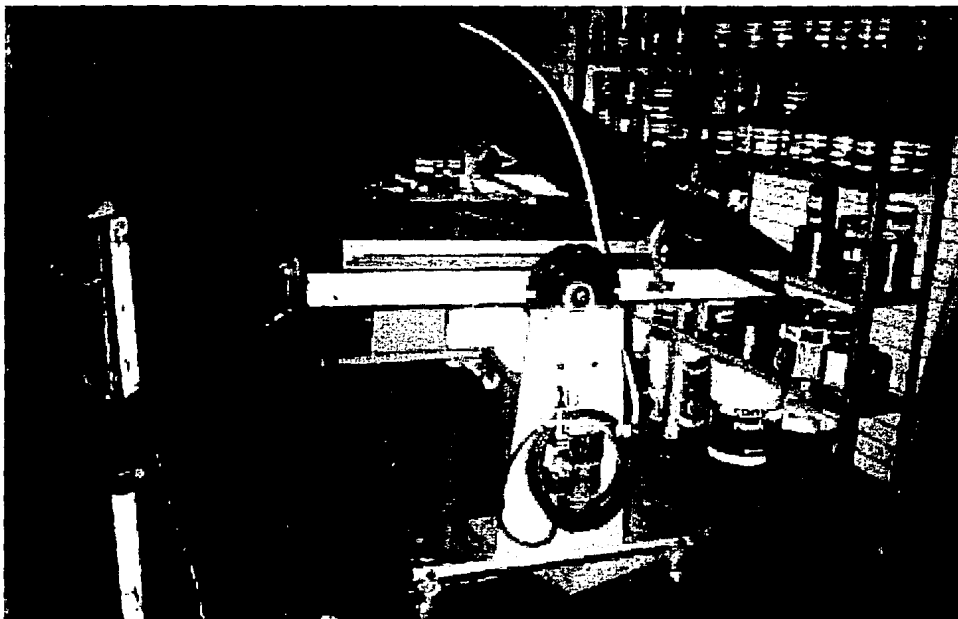
ALGUNAS HERRAMIENTAS Y MATERIALES PARA LA SERIGRAFIA



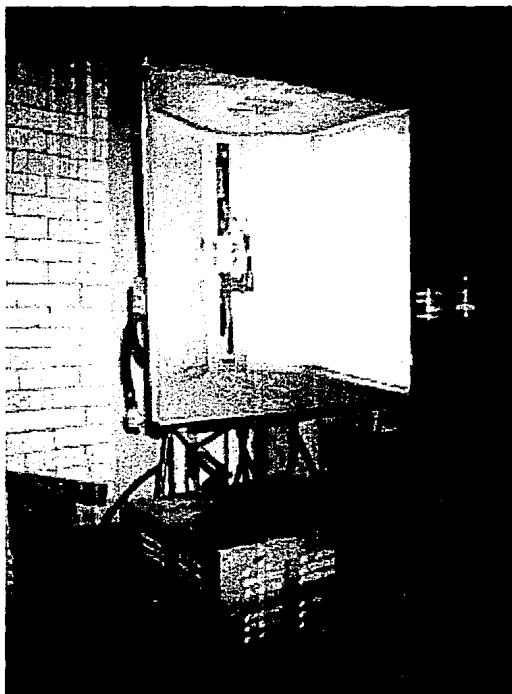
PRENSA O TORCULO PARA LA IMPRESION EN HUECOGABADO Y XILOGRAFIA



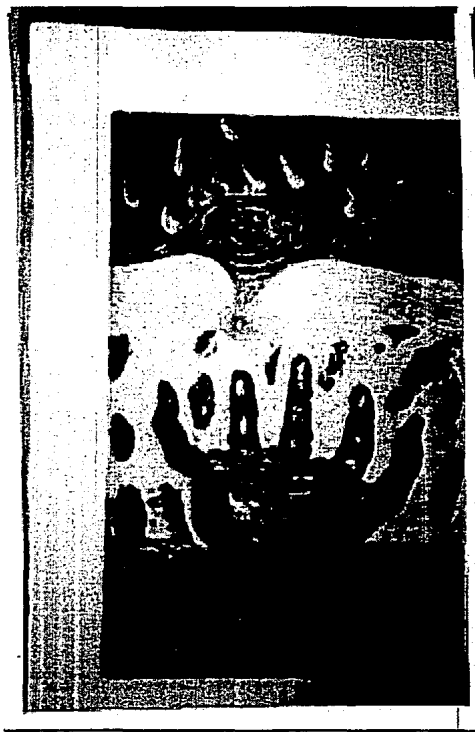
CAMARA DE VACIO: PARA QUE EL POSITIVO HAGA UN BUEN CONTACTO CON LA MALLA



LAMPARA DE CARBONES PARA LA EXPOSICION O INSOLACION DE LA MALLA
SENCIBILIZADA EN EL PROCESO DE LA FOTOEMULSION O FOTOSERIGRAFIA



HUECOGRABADO



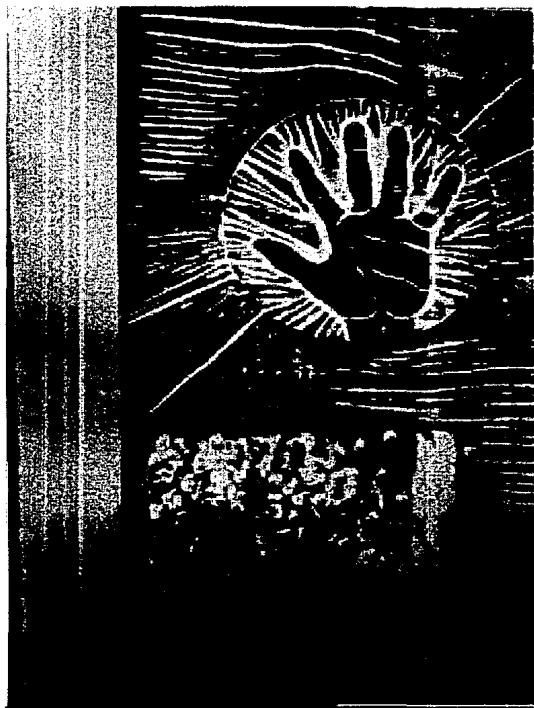
HUECOGRABADO



XILOGRAFIA



XILOGRAFIA



LIBRO TERMINADO



En la medida en que me fui adentrando en la investigación y en el conocimiento de lo que es un "libro objeto", encontré que esta forma de expresión artística reunía, para mi proyecto, las características para poder interrelacionar dos actividades plásticas, que por sus procedimientos y técnicas fueran diferentes; estas son la escultura y la estampa (xilografía, serigrafía y huecograbado). Para la realización de la escultura seleccione el principio de la vieja tradición artesanal del "papel maché", ya que me ofrecía un bajo costo económico, consistencia, posibilidades en el manejo del material y durabilidad, comprobada por trabajos que he realizado, que datan de más de diez años, y que considero que tiene una vida de por lo menos veinte años más, dándole un mantenimiento adecuado. En la realización de mi proyecto, en cuanto a la escultura se refiere, con todas estas características, el resultado en este

punto del trabajo, fue muy satisfactorio.

En cuanto a la estampa, me ofreció diferentes formas de expresión, por las características específicas de sus procedimientos técnicos de estos medios de impresión, intrínsecos a cada uno de ellos.

En el proceso del conocimiento, funcionamiento y las enormes posibilidades de expresión de la mano vi la gran importancia que esta tenía en la evolución del hombre, y más específicamente en el proceso técnico de los medios de impresión (xilografía, serigrafía y huecograbado), ya que interviene directamente en todo el desarrollo técnico y de impresión por el mismo individuo, aunque no se descarta la posibilidad que intervenga nada más en algún paso del proceso, considerando que por este hecho se volvería un cuanto tanto impersonal.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

BIBLIOGRAFIA

Renan, Raúl, los otros libros, México, UNAM, 1988, pp. (Colección biblioteca del editor).

Kartofel, Graciela, Marín, Manuel, ediciones de y en artes visuales México, UNAM, 1992, pp. 103, (Colección biblioteca del editor).

Ananiev, B., Et Al, El tacto, Buenos Aires-Argentina, ediciones Tekne, pp. 367

Escobar, Hipólito, de la escritura al libro, España, 1976.

Brun, Jean, la mano y el espíritu, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 221. (Breviarios del Fondo de Cultura Económica).
