

23
25



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Creación del Libro Gráfico Alternativo
LA GARZA DEL INVIERNO

Tesis presentada por Gisela Paola Uribe Gaudry
para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales.

FALLA DE ORIGEN Junio de 1995



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A todos aquellos que hicieron posible
la realización de este proyecto.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1 DEL LIBRO A LA OBRA DE ARTE.....	3
1.1 EL LIBRO TRADICIONAL.....	4
1.1.1 LAS ESTRUCTURAS DEL LIBRO A TRAVÉS DE LA HISTORIA.....	4
1.1.2 LA ESCRITURA.....	14
1.2 EL LIBRO COMO ARTE.....	17
1.2.1 CARACTERÍSTICAS.....	18
1.2.2 CATEGORÍAS Y SISTEMAS.....	22
1.2.3 ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN.....	25
1.2.4 EL LIBRO DEL ARTISTA EN MÉXICO.....	32
CONCLUSIONES.....	35
CAPÍTULO 2 DEL CUENTO A LA IMAGEN.....	37
2.1 EL CUENTO Y SUS CARACTERÍSTICAS.....	39
2.1.1 ANTECEDENTES DEL CUENTO.....	42
2.2 ILUSTRACIÓN.....	47
2.2.1 ANTECEDENTES DE LA ILUSTRACIÓN.....	51
2.2.2 EVOLUCIÓN A LA INCURSIÓN DEL GRABADO.....	54
CONCLUSIONES.....	70

CAPÍTULO 3 LA GARZA DEL INVIERNO.....	73
INTRODUCCIÓN.....	74
3.1 DESCRIPCIÓN FORMAL.....	75
3.1.1 LA ESTRUCTURA.....	75
3.1.2 LAS IMÁGENES.....	78
3.1.2.1 LAS PORTADAS.....	78
3.1.2.2 LAS PÁGINAS.....	86
3.1.3 EL TEXTO.....	91
3.1.3.1 LA GARZA DEL INVIERNO.....	91
3.1.3.2 COMENTARIOS SOBRE EL TEXTO.....	94
3.1.4 LA PRESENTACIÓN.....	95
3.2 JUSTIFICACIÓN FORMAL.....	96
3.2.1 LA ESTRUCTURA.....	96
3.2.2 LAS IMÁGENES.....	99
3.2.2.1 LAS PORTADAS.....	99
3.2.2.2 LAS PÁGINAS.....	100
3.2.3 EL TEXTO.....	104
3.2.4 LA PRESENTACIÓN.....	104
CONCLUSIONES.....	106
BIBLIOGRAFÍA.....	108

INTRODUCCIÓN

Este libro gráfico alternativo es la unión tangible de dos manifestaciones de arte, la literatura y las artes visuales, presentadas en forma de libro y juego.

Presentaré el desarrollo del libro desde su origen en la antigüedad hasta sus niveles más avanzados, como se le conoce hoy en día; su enlace con las artes visuales, transformándose en una obra de arte, como sucedió en los sesentas; y sus repercusiones en el estilo de vida del artista y del público en general.

El juego, por otra parte, es el balance perfecto para enlazar el arte con el entendimiento popular, especialmente con los niños, a quienes el arte les resulta algo ageno a sus percepciones lo cual ocurre en una alarmante proporción.

Un cuento sirve como punto de encuentro para este propósito. Se exploran los orígenes tradicionales del cuento y cómo va evolucionando hasta tomar formas poco convencionales; su evocación de imágenes resulta esencial para crear ilustraciones, que es en lo que se convierten las palabras que narran la historia aquí presentada; son ilustraciones en forma de grabados sobre linóleo, que resulta ser el material idóneo para esta tarea.

El objetivo final es ofrecer a una audiencia un juego didáctico que a su vez es una obra de arte: tangible, manejable, algo sensible que pueda servirle para establecer una relación con ella, muy lejana a la idea convencional de la obra de arte detrás de una vitrina o inaccesible en una

pared.

Alternativa y diferente en su naturaleza, esta obra puede llegar a mucha gente más aparte de los conocedores, siempre y cuando se promueva adecuadamente.

Capítulo 1:
Del Libro a la Obra de Arte



Paola Uribe, *Unas cuantas letras en el papel*, linoleografía, 1995.

1.1 EL LIBRO TRADICIONAL

¿Qué es un libro?

Aunque la respuesta es en apariencia simple, en realidad posee un origen mucho más complejo de lo que uno podría pensar. Las enciclopedias dan esta definición: "conjunto de hojas de papel, vitela, etc., manuscritas o impresas, ordenadas para la lectura y reunidas formando un volúmen. Debe su nombre a las cortezas de árbol (liber) que usaron los antiguos como materia escritoria." ⁽¹⁾ Una explicación elocuente, sí, mas no obstante rala.

El libro posee un concepto más complicado; es casi un ser vivo, una compañía para las noches de insomnio, un objeto de nuestra mayor intimidad, un reflejo de nuestro nivel cultural y en algunos casos, una genuina obra de arte.

1.1.1 LAS ESTRUCTURAS DEL LIBRO A TRAVÉS DE LA HISTORIA

El principal antecedente que propicia la creación de los libros es tan antiguo como la humanidad. Desde tiempos inmemoriales, el hombre sintió la necesidad de documentar las experiencias de su vida. En la prehistoria plasmó sus hábitos y creencias en los muros de las cavernas, por medio de las hoy llamadas pinturas rupestres. Un claro ejemplo de esto se halla en las cuevas de la zona montañosa de Altamira en España. Esta urgencia por expresar y regis-

1. Diccionario Enciclopédico Universal, s/f, tomo V, p.2354-2355.



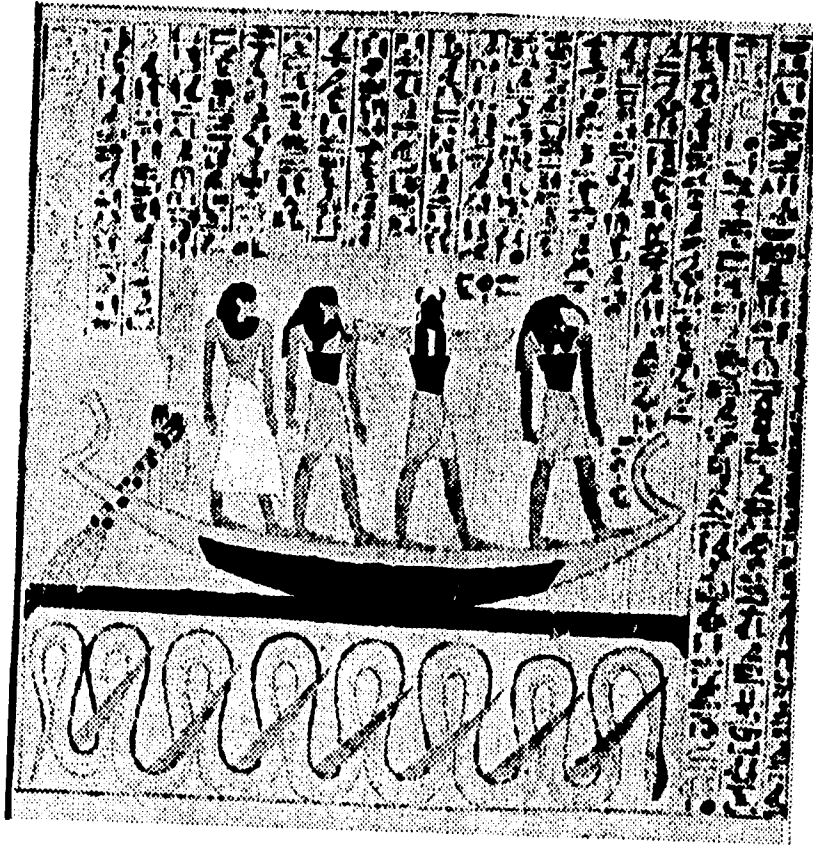
Pintura rupestre, cuevas de Lascaux, Francia.

trar aspectos de la vida fue dando origen a la escritura y por ende al medio que la contendría, es decir, el antecedente formal de lo que hoy es un libro.

En un principio, se dió uso a tablas de piedra labradas -como la hoy legendaria piedra de Rosetta- y más adelante, la cultura grecorromana descubrió la utilidad de tablillas enceradas, en las que se escribía con instrumentos afilados de madera, hueso o carey; los notables babilonios, por su parte, escribían en placas de arcilla sin secar, también se usaron placas de plomo y bronce, las tribus nómadas labraban pieles de animales. Los antiguos egipcios también utilizaron estos materiales y luego, *papiros*, principal antecedente del papel, material elaborado con la pulpa de una planta llamada *papyrus*.

Este material fue el de mayor demanda y con el tiempo fue evolucionando en lo que hoy se conoce como papel.

Es en el esplendor de la faraónica cultura egipcia que aparece por vez primera un texto más fácilmente transportable que el de las -fabulosamente pesadas, por tanto imposibles de movilizar- inscripciones en roca o las difíciles tabletas de arcilla. La planta antes citada, que se daba en la pantanosa delta del Nilo, pertenece a la familia de las ciperáceas y actualmente escasea mucho. Su tallo puede alcanzar una altura de dos a cinco metros. La elaboración del material de escritura consistía casi en un ritual; se debía cortar la médula en muy finas tiras que después de dejar secarse al sol, se disponían en capas paralelas sobrepuestas por los bordes, añadiendo a ellas de modo perpendicular otra serie de tiras. A fuerza de una mezcla de golpes - para ablandar las cortezas- y humedecimiento constante, se obtenía una materia compacta y uniforme.



Papiro funerario egipcio de la V dinastía.

Queda como muestra a ojos vistas, que la adherencia entre las capas resultó sumamente resistente, como lo demuestran las hojas de papiro hoy en existencia, que se exhiben tal cuales en galerías alrededor del mundo, entre los más destacados el British Museum del Reino Unido y el Museo Nacional de Historia en El Cairo.

Después de haber combinado así las tiras en forma de hojas, se procedía a encolar éstas con un pegamento hecho con restos de caballos -por grotesco que parezca, la grasa y otros fluidos de éste animal al ser hervidos producen un adhesivo muy eficaz y es un procedimiento que sigue hasta nuestros días para evitar que la escritura, hecha con tinturas vegetales, se escu- rriera, se las secaba nuevamente al sol y se las pulía cuidadosamente para lograr una superfi- cie tersa. Una vez concluído el largo -y extenuante, si tomamos en cuenta que se hacía todo esto hoja por hoja - proceso, si la calidad era óptima, la hoja era suave y flexible, cualidades que por regla general se han conservado de modo asombroso a través de los siglos.

Las hojas sueltas se pegaban de derecha a izquierda en largas fajas. Así pues, aquí tenemos el primer soporte natural de la escritura. El manuscrito podía llegar a ser muy extenso, pero su longitud acostumbrada era de seis a siete metros los cuales al ser enrollados daban un cilin- dro de unos seis centímetros de grueso, manejable a la perfección. La altura de las páginas variaba de quince a treinta centímetros; las columnas de escritura serían lo que hoy en día se conoce como páginas, cuyo orden de lectura es de derecha a izquierda. Para leer en este orden, debía enrollarse en torno a un cilindro de madera y luego darle vueltas sobre sí mismo -algo así como los rollos de música para pianola (ahora en desuso)-. Esta noción de envolvimiento explica el origen del vocablo latín *volumen*.

Para escribir sobre el papiro se daba uso a un junco cortado de tal forma que hacía las veces

de un pincel, el cual se impregnaba de una tinta hecha a base de hollín o carbón vegetal, mezclado con agua y goma. Alternativamente se utilizaban cañas de corte oblicuo cuya dureza permitía un trazo aún más fino que el realizado con otros instrumentos de escritura. Algunos textos presentados en papiros van acompañados por ilustraciones e imágenes que comúnmente se colocaban como un friso que corría por la parte superior a las columnas del texto. Junto al soporte de la escritura de carácter vegetal, aparece como tal el cuero o piel curtida de animal; el *pergamino* es un material diametralmente opuesto al modesto papiro. Según cuenta la historia, el pergamino fue descubierto y utilizado en primera instancia por el Rey Eumenes II (quien vivió de 197 a 158 A.C.). Este material se hacía de preferencia con fina piel de cordero joven, la cual debía ser cuidadosamente depilada y macerada con antelación. Este material es tan consistente y flexible como el papiro, pero obviamente posee mucha más resistencia. Además, resultaba harto conveniente de usar, ya que su escritura podía rasparse para quitarla y poder escribir nuevamente en la superficie bruñida; empero la escritura vuelve siempre a aparecer y a este curioso fenómeno se le conoce como *palimpsesto*.

Al pergamino que gradualmente fue ganando terreno al papiro, (el cual desapareció en el siglo IV D.C., aproximadamente) se le disponía en superficies de forma cuadrangular, perfectamente alisadas con piedra pómez y blanqueadas con agua de cal y tenían posibilidad de ser cosidas en forma de cuadernos que ya poseían las características externas de un libro. A esta forma de agrupar el material escrito se le denominaba *códex* o bien, *códice*.

En un principio, estos códices se confeccionaron doblando el pergamino en un solo cuaderno; luego se fueron uniendo diversos cuadernillos hasta obtener un tomo constituido por varios pliegos cosidos a un lomo que aseguraba la unidad del conjunto. El formato de estos libros, naturalmente, podía variar; por ejemplo en aquellos de gran volumen, la escritura iba dejan-



Fragmentos de un texto del historiador latino Publio Cornelio Tácito

do amplios márgenes en blanco para que a su vez estos fueran decorados con dibujos. La nueva forma de ordenación para el material escrito, obligó a discernir formas de foliación y paginación.

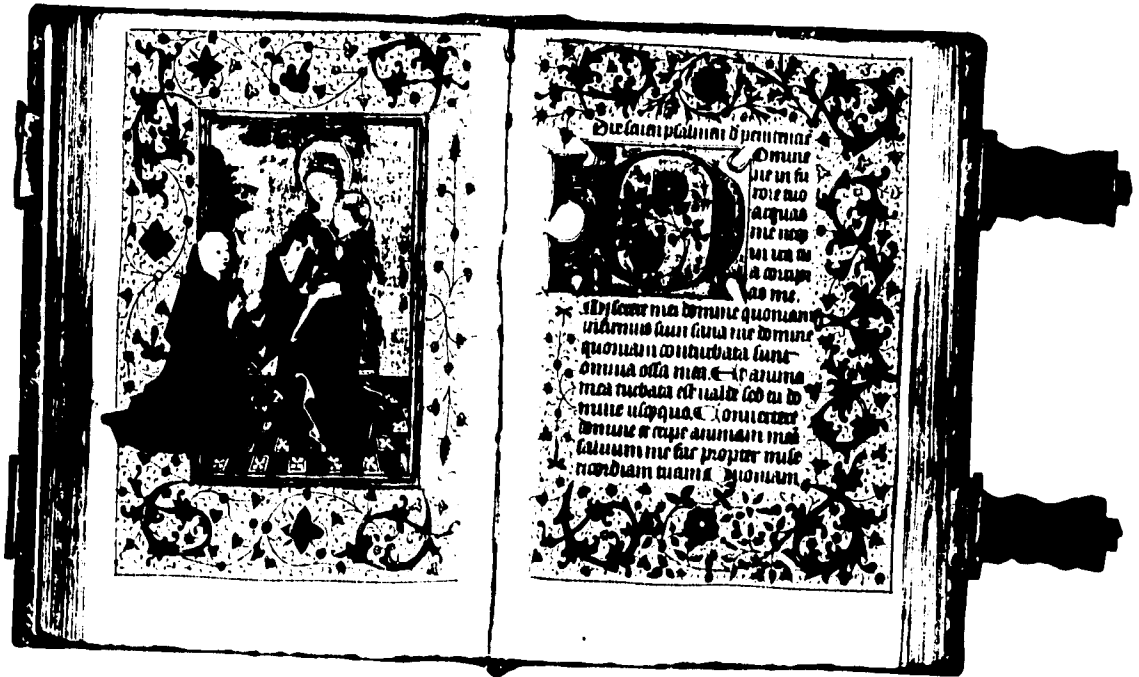
Sobre el pergamino se escribía con pluma de ave, (imagen clásica que se impuso como símbolo de la escritura desde entonces hasta la fecha) haciendo uso de tintas generalmente de origen vegetal o mineral (a base de sulfato de hierro y ácido tánico).

Finalmente se debe hacer referencia a las encuadernaciones protectoras del libro, formadas por páginas en blanco pegadas y cubiertas de cuero o tablas de madera con una extensa variedad de ornamentos referentes al contenido del libro.

Se ha demostrado que es posible escribir sobre cualquier superficie, (el cuero desbanca al papiro, mientras este último mata a sus antecesores) pero siendo que los libros de piel resultaban de elaboración quizá aún más difícil que el papiro, un nuevo material apareció en el lejano oriente y vino a revolucionar totalmente el concepto de la escritura y del libro. Este nuevo y prodigioso descubrimiento fue el *papel*.

"El invento del papel en China tuvo su origen varios siglos antes de Cristo, en la operación de macerar y agitar trapos en el río. Es altamente probable que la idea de fabricar papel surgiera de modo accidental un día en que alguien dejó secar las fibras así obtenidas sobre una lámina o estrilla"⁽²⁾

2. Guillermo Díaz-Plaja, El libro Ayer, Hoy y Mañana, 1973, p28.



Libro de horas de la Edad Media.

El papel no es otra cosa más que una lámina fibrosa que se forma sobre una fina trama suspendida sobre el agua; al desaparecer el líquido, queda una superficie plana que se seca a continuación. Se ha dicho que "El papel tiene su origen en la costumbre de escribir sobre tejidos y su perfeccionamiento lo convierte en un sucedáneo económico para dichos menesteres"⁽³⁾

En el siglo XII, tras la conquista de la península Ibérica por los árabes, se introdujo el papel en Europa, también, probablemente llegó a otros países vía el Mediterráneo, desde Egipto o Palestina.

El comercio del libro se convirtió en una actividad preponderante entre los romanos; las copias se elaboraban dictando simultáneamente el original a una serie de amanuenses (antecesores históricos de la secretaria) o escribas.

Durante la Edad Media se utilizaba el pergamino y la confección de libros era actividad pertinente exclusivamente a los clérigos en clausura, muy en particular los miembros de la orden Benedictina, que además de escribirlos tenían la gracia de ilustrarlos con lo conocido como miniaturas. Cuando en el siglo XII la escritura fue secularizada, aparecieron junto con los escritores monacales los cronistas de las suntuosas cortes reales y de los grandes magnates burgueses, por lo tanto, en un tiempo relativamente corto se multiplicaron descomunadamente los libros.

Cuando el uso del papel se generalizó, a partir del siglo XIV y se inventó la imprenta a me-

3. *Ibid.*, p.29.

diados del siglo siguiente, dio inicio una nueva época del libro, que ha tenido una repercusión decisiva en el transcurso de la historia de la humanidad.

1.1.2 LA ESCRITURA

Porque, ¿Cómo vive el hombre sin escribir?

Las necesidades más rudimentarias del hombre siempre han sido las de comunicarse, de cualquier modo: hablando, mostrando lo que piensa y siente; ya sea por medio de las artes o la palabra escrita, para que sea leída. En palabras mencionadas por la prestigiada novelista mexicana María Luisa Puga: "Nosotros somos seres vacíos al llegar a este mundo y una manera predominante de llenar ese hueco, es por medio de leer, para absorber ideas. Ergo, cuando se ha absorbido y se tiene necesidad de comunicar y compartir, se escribe lo que hay en el círculo interior. Todo texto escrito no leído, es algo tan siniestro y aberrante como un aborto clandestino."⁽⁴⁾

Pero veamos cuáles han sido los orígenes palpables del escribir.

En un principio, se carecía de texto, la escritura más elemental y posiblemente la más antigua es la *pictográfica*, es decir la representación directa de los objetos; imágenes que implican lo empírico o lo interno. Pensamientos y sensaciones; sentimientos y sueños. A esta le sigue, la escritura *ideográfica* o *simbólica*, fundamentada en signos que guardan cierta analogía con los objetos que expresan. Claro ejemplo de esto, son los jeroglíficos egipcios, la escritura cuneiforme de los asirios y los símbolos de China y Japón. De los pictogramas rupestres a los

4. María Luisa Puga, cita verbal, Erongarícuaro, Michoacán, noviembre 1994.

caracteres impresos, el hombre ha imaginado y creado signos para fijar y transmitir sus conceptos como palabras.

Es así como se dió el nacimiento de la escritura alfabética, invento fascinante que ha permitido el paso de la memoria particular y oral, a la memoria colectiva y social. La escritura ha adoptado gran variedad de formas, desde la sencilla escritura pintada en una cueva rocosa, hasta los extremadamente estilizados signos que representan los sonidos de una lengua. Se la puede hallar en toda clase de materiales, desde el más elegante papel como presentación de un contrato hasta en la corteza de un árbol, señal modesta de un romance.

Hagamos un poco de historia al respecto de las formas más tempranas de este arte. Estas consistían en conjuntos de dibujos que representaban personas, animales y objetos de uso cotidiano. Para hacer su lectura posible no hace falta ser un experto conocedor de lenguas muertas; basta descifrar los símbolos para conocer sus significados. Más adelante aparece la escritura cuneiforme, que se generalizó y fue empleada por los pueblos en las riberas del Eufrates y el Tigris. Creada en Mesopotamia, esta escritura se extendió y perfeccionó por Siria, Palestina, Persia y otros países del Asia Menor. Los Fenicios, pueblo vecino de los griegos, cuya ciudad capital, Cartago, era regida con mano de hierro por la emperatriz Dido, eran comerciantes innatos y adoptaron la escritura egipcia simplificando los caracteres jeroglíficos de valor silábico y redujeron su número, reemplazándolos así por veintidós letras que representaban sonidos elementales de la voz humana con cuya combinación podía escribirse cualquier palabra.

Para que la enseñanza de este alfabeto fuera más sencilla, los fenicios las agruparon en un orden invariable y le dieron a cada una un nombre. Este alfabeto fue asimilado y mejorado

por los griegos, quienes lo transmitieron a los pueblos occidentales y es utilizado todavía hasta nuestros días, con ocasionales y pequeñas modificaciones.

1.2 EL LIBRO COMO ARTE

Hemos hablado del surgimiento y evolución de la palabra escrita así como de la necesidad de comunicación. Referente a esto, uno de los primeros medios que cumplió con estos requisitos ha evolucionado hasta lo que hoy conocemos como libro.

Sin lugar a dudas, el objetivo de hacer arte radica en el mismo principio de comunicar; de ahí la intención de los artistas visuales como Andy Warhol y Roy Lichtenstein entre otros, quienes a partir de los años sesenta, han encontrado en el formato del libro un medio propicio para la experimentación y sutil metamorfosis de cada aspecto que lo contiene, como un retorno a los orígenes de su conformación en esa actitud artesanal de fabricación, así como la selección en cuanto a forma, contenido y materiales. El artista visual, al retomar el formato del libro y manipularlo, dándole nuevos valores a cada uno de los aspectos que lo conforman, ha transformado al libro en una obra de arte en sí y por sí misma, "como una nueva actitud frente al arte contemporáneo"⁽⁵⁾, el nuevo arte de hacer libros ha provocado el surgimiento de un nuevo género en la plástica: el libro de artista, el libro alternativo... El libro como objeto de apreciación por la imagen y la prosa que la acompaña.

Ciertamente, es difícil llegar a una definición específica del libro de artista debido tanto a la

5. Carla Stellweg, "Impresiones de Libros de Artistas", Revista Artes Visuales #26, 1980, p.41.

diversidad de ejemplares, así como de creadores. No obstante, esta forma de arte visual ha ido ocupando un lugar y tomando fuerza propiciado de esta manera, un movimiento importante con características comunes.

1.2.1 CARACTERÍSTICAS

El libro alternativo surge con la necesidad por parte de los múltiples artistas de desarrollar al libro como soporte en su función de heraldo, ya que la creciente tecnología, a través de las cuantiosas producciones de libros más económicos, al convertirlos en algo tan cotidiano, los han desmaterializado en su valor estético. En una actividad espontánea y a nivel global, los artistas recrearon los libros valiéndose de la misma tecnología desmaterializadora (mimeógrafo, offset, fotocopia xerox, etc.), transformándolos en piezas de arte.

El libro alternativo, trasciende a las convencionalidades adjudicadas al concepto más básico y tradicional del libro, reflejando el contenido en su diseño y en su forma.

Como una "forma autosuficiente"⁽⁶⁾ el libro de arte es concebido como un objeto hecho por su propia causa y no únicamente por la información que contiene. El artista imagina las posibilidades en el uso de los materiales contemplando aquello en lo que en un futuro incierto de ideas, el libro podría convertirse.

6. Ulises Carrión, "El Nuevo Arte de Hacer Libros", Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, 1985, p. 31.

El libro de artista, al adquirir esa identidad propia, "ocupa un lugar concreto, físico y real en el espacio"⁽⁷⁾ al igual que cada una de sus partes: palabras, imágenes, colores, marcas y silencios que se convierten en "organismos plásticos que juegan a través de las páginas en secuencias variables"⁽⁸⁾. El libro de artista proporciona otra alternativa de soporte a cualquier género literario imaginable y ¿Por qué dudarlo? a cualquier intención creativa.

El autor de estas obras utiliza todo tipo de manifestaciones de lenguaje (y arte) para crear imágenes. Como en el caso de Alexander Calder o Tom of Finland; el primero transformaba a sus libros en auténticos juguetes, empezando por las portadas, que eran esculturas hechas a base de cartoncillo troquelado, adornado en ocasiones por cuentas de color, hechas con pedazos de botella de *Coca-Cola* o baratijas de alambre y plástico que al abrir el libro completamente en forma horizontal, daban paso a móviles o figuritas cinéticas. El segundo, popular ilustrador *gay* de la década de los cincuenta y sesenta, no necesitaba acompañar sus ilustraciones (algunas hechas expresamente a mano para ciertos libros y no vistas en otras ediciones, aunque fueran iguales) por texto alguno, valiéndose sólo de la imagen para expresar la sensualidad de avances eróticos que representaban sus trabajos, haciendo, propiamente dicho, hablar a cada dibujo por sí mismo.

Estas y otras imágenes se transforman en una nueva literatura perceptual que confronta al lector con una experiencia distinta diametralmente de lo que él estima (hasta el momento del hallazgo) como lectura.

7. *Ibid.*, p.211-213.

8. Joan Lyons, *Op. cit.*, *Artists' Books*, p.7.



Alejandro Pérez Cruz, *Más allá de las Ruinas*, Libro gráfico alternativo, 1994.

"En los libros comunes, hay una relación directa entre lenguaje e imágenes (una ilustrando a la otra), generalmente en una narrativa lineal. Esta relación-norma ha sido imitada, parodiada, alterada y hasta completamente revocada en los libros de artista; en el proceso, una nueva forma de literatura visual se ha creado"⁽⁹⁾.

El autor, a través de estos llamados libros-obra, transmite a las personas su arte de un modo directo, casi personal, tête-à-tête. A través de la lectura, el sujeto se involucra de un modo íntimo con la obra al sentirla y manipularla, se conforma un vínculo que le brinda un significado propio.

La lectura del libro de artista requiere de la utilización del cuerpo; de brazos y piernas que lo manejen. Para poder admirarlo, es necesario tener un contacto directo con éste.

La literatura visual presentada por estos muy particulares libros, proporciona la posibilidad de elegir el ritmo de lectura que desee; la importancia de esta lectura radica en la concepción del libro como una estructura total, identificando sus elementos y entendiendo su función.

La utilidad en el lenguaje de los libros de artista radica únicamente en su capacidad para interesar al observador. El libro debe anticipar al lector lo que va a leer, las palabras ya no son esencialmente portadoras de un mensaje, ni la parte más importante de estos nuevos libros.

Así pues, las palabras se han convertido en otros signos más dentro de la totalidad de la obra. El autor construye el libro, no lo escribe. "El plagio es el punto de partida de la actividad cre-

9. Shelley Rice, "Words and Images", *Ibid.*, p.59.

ativa en el nuevo arte del libro"⁽¹⁰⁾.

Un sin fin de formas, materiales, técnicas y temas pueden conformar un libro de artista; no necesariamente debe contener los elementos formales de los libros tradicionales tales como pasta, hojas, secuencia, etc.; su edición es intencionalmente limitada para que no pierda su carácter de obra de arte, además de la dificultad de imprimirse y distribuirse; ya que en muchas ocasiones su producción resulta incosteable.

1.2.2 CATEGORÍAS Y SISTEMAS

En cuanto a la producción de libros de artista surgen dos categorías preeminentes: A la primera pertenece el libro-objeto único o de pequeñas series manualmente controladas. La segunda categoría incluye a los libros de edición autoimpresa de autor-artista o de series mecánicamente impresas en ediciones de quinientos o más ejemplares, con un potencial ilimitado de reedición y distribución mundial.

Si entendemos como sistema a un conjunto de partes que, ordenadamente relacionados entre sí contribuyen a determinado objetivo o función, podemos entonces calificar al libro de artista como sistemático.

" Los libros sistemáticos hechos por artistas son un medio espiritual y conceptual. El libro se percibe como un objeto, como una manifestación directa derivada de un conjunto dado de

10. Ulises Carrión, *Op. cit.*, p.40.

parámetros basados en los conceptos del artista (confluencia de imágenes, ideas, construcciones predeterminadas y proposiciones lingüísticas)"(11).

No todos los sistemas son explícitos. Algunos más visuales, preocupados por definir al libro como una estructura; otros son más conceptuales, preocupados principalmente por el contenido de ideas.

El movimiento del arte conceptual surgió en Europa y Norteamérica alrededor de 1963, simultáneamente con un boom de los medios masivos de comunicación.

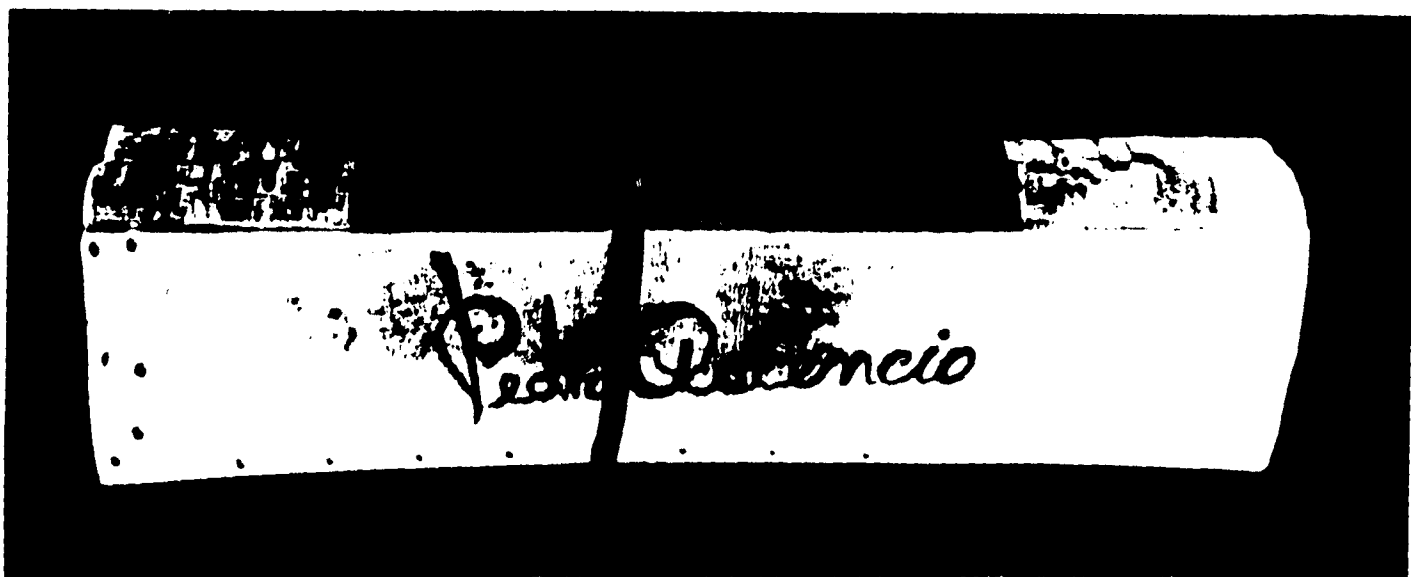
Eventualmente esto llegó a latinoamérica y propició un auge en la creación de libros artísticos que a su vez dieron la posibilidad de procesar ideas e imágenes en forma de información transmitida a los objetos artísticos.

Los libros se convirtieron en el medio ideal de presentación de estos conceptos. Son un análisis descriptivo basado en la intención individual de los artistas.

Según Alexander Sweetman, existen dos clases de sistemas para hacer libros: El narrativo, relacionado con un tema ya sea visual o literario. Tiene secuencia, pero no necesariamente una lógica seriada. Implica otros niveles de significado detrás de lo que es en sí.

No son forzosamente lineales, es decir, que no implica una narración formal, sino que tiende a no tener principio, medio y fin.

11. Robert C. Morgan, "Sistemic Books by Artists", *Op. cit., Artists' Books*, p.207.



Pedro Ascencio, *Relato en Torno a los Mitos y Leyendas. Una Evocación Poética en la Imagen Gráfica*, Libro gráfico alternativo, 1994



"El sistema concreto, por su parte, está relacionado con la abstracción lógica y seriada. No narra una historia, presenta una interrelación de elementos como un diseño preciso. Es literalmente lo que es y generalmente posee carácter lineal"⁽¹²⁾.

1.2.3 ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LOS LIBROS DE ARTISTA

Como anteriormente se ha mencionado, los libros existen antes que la misma invención de la imprenta, adoptando una notable diversidad tanto de formas como de materiales; sin embargo cabe aclarar que el concepto que actualmente tenemos de libro surge mucho tiempo después, por lo que es necesario citar las palabras de Raúl Renán: "Prácticamente, antes de la creación del libro, el hombre hizo los otros libros, que en ese extremo del tiempo podríamos denominar prelibros."⁽¹³⁾ El libro entonces, no es un medio nuevo rescatado por los artistas, ya que fue (sin concebirlo realmente como tal) "la primera obra de técnica mixta"⁽¹⁴⁾. Un ejemplo muy claro lo encontramos en la Edad Media, con manuscritos tales como la *morte d'Arthur*, y otros, en los que "los productores (no artistas) debían tener una formación visual más que literaria, pues los escribas, los amanuenses, los iluminadores, etc. no eran los autores de los textos o imágenes que reproducían"⁽¹⁵⁾. Es hasta ahora que consideramos estos libros como legítimas obras de arte ya que en el pasado su producción se sujetaba a cánones específicos de funcionalidad.

13. Raúl Renán, Los Otros Libros, 1988, p.18.

14. Judith A. Hoffberg, "Obras en Formato de Libro: Renacimiento Entre los Artistas Contemporáneos", Revista Artes Visuales, *Op. cit.*, p.60.

15. Graciela Kartofel y Manuel Marín, Ediciones De y En Artes Visuales. Lo Formal y lo Alternativo, 1992, p.58.

En los siglos XIV y XV la creciente demanda en el consumo de información y de imágenes propició la aparición de la imprenta y la utilización del grabado en madera sustituyendo así el trabajo de los calígrafos y dibujantes. La producción de libros se convirtió en un proceso semi-mecánico, originando dos nuevos oficios; el de grabador y el de impresor, sin embargo esta producción seguía sujeta a normas establecidas que exigían uniformidad de resultados y dar buena impresión; se seguía encontrando "al margen de la verdadera voluntad del arte de la época"⁽¹⁶⁾.

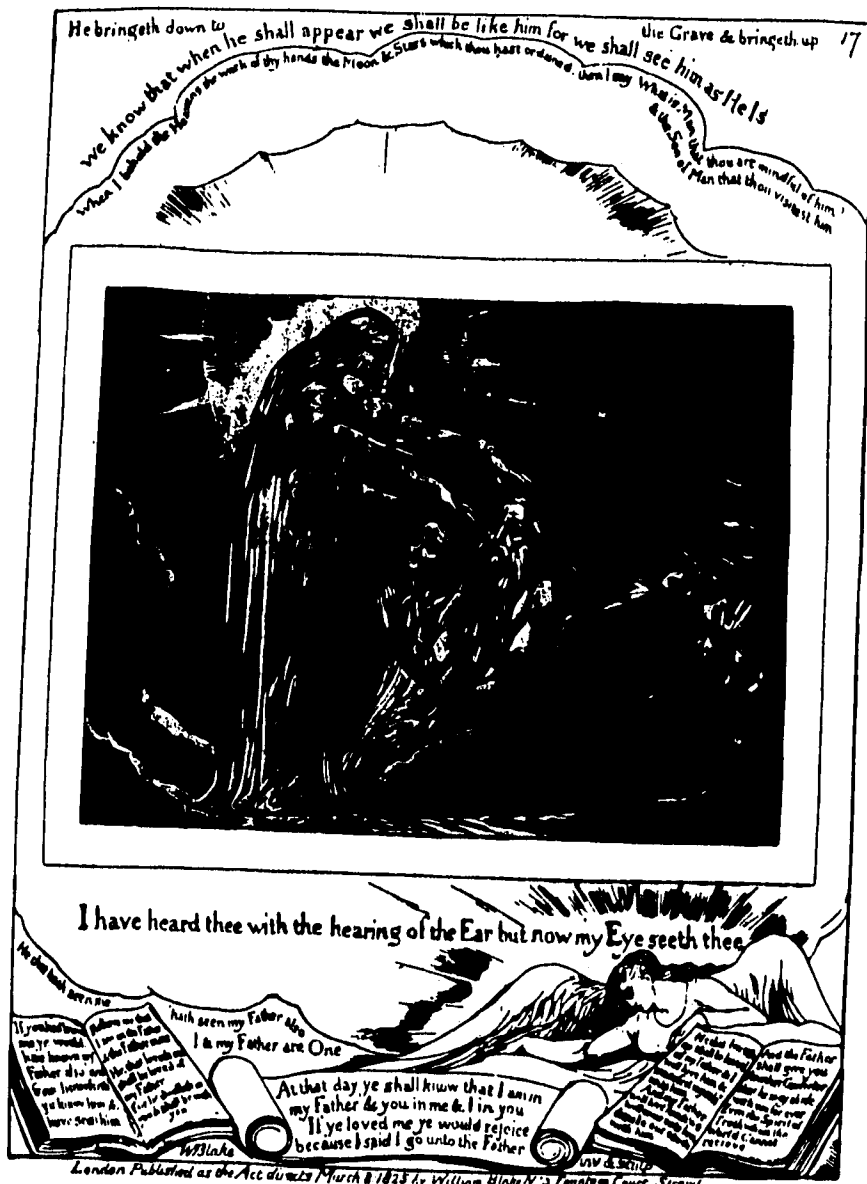
A finales del siglo XVIII, en Inglaterra, apareció William Blake, un ex-clérigo, pintor y poeta, además de ser uno de los primeros impresores de oficio que trascendió como artista al olvidarse de los principios limitantes de su profesión, y experimentar con innovadoras técnicas de impresión; grabando sobre placas de cobre tanto textos como imágenes propias (un claro ejemplo es su poema *Tyger, Tyger*), experimentando con corrosivos, controlando la producción personalmente de principio a fin y además procurando un bajo costo debido a la negación de los editores a financiar sus proyectos, haciendo surgir "el trabajo de Arte en la Edad de la Reproducción Mecánica"⁽¹⁷⁾.

A fines del siglo XIX el libro fue percibido ya como una "entidad formal y analítica"⁽¹⁸⁾. El poeta Stéphane Mallarmé en su libro *Un Coup de Dés* -última versión en 1914- insistió en el reconocimiento del significado del formato; calculó de forma precisa el diseño del volumen, disposición de sus partes, sus relaciones y alteraciones, tipografía y dobleces de páginas, etc.

16. Paul Westheim, *El Grabado en Madera*, 1954, p.36.

17. Betsy Davids and Jim Petrillo, "The Artist as Book Printer: Four Short Courses", *Artists' Books*, *Op. cit.*, p.154.

18. Susi R. Bloch, "The Book Stripped Bare", *Artists' Books*, *Op. cit.*, p.133.



London Published as the Act directs March 8 1825 by William Blake N^o 5 Tottenham Court Street

Printed

William Blake, Ilustración del Libro de Job, 1825.

Vió al libro como una continuación de lo escrito afirmando que este debe anticipar al lector lo que va a leer.

Con la invención de la máquina de vapor y la prensa cilíndrica se llegó a los tiempos modernos; la creciente demanda de capital y especialización negó aún más el acceso del artista a la prensa de publicación.

El incesante avance tecnológico da lugar a la era de las comunicaciones, dando rienda suelta a un activismo social, político y económico reflejado en la diversidad; característica preponderante del siglo XX; de igual manera, los artistas se manifiestan a través de las distintas vanguardias: surrealismo, cubismo, dadaísmo, arte op, arte pop, constructivismo, etc., aprovechando los medios masivos que ofrece la tecnología para hacer llegar sus ideologías a un mayor auditorio, manteniéndose al margen de los formulismos convencionales de las galerías, museos y editoriales *bien* establecidas.

El hacer libros era para los críticos e historiadores de arte, no obstante, los artistas deseaban comunicarse sin intermediarios, por lo que empiezan a publicar sus manifiestos, folletos, revistas y libros editados, escritos y diseñados por ellos mismos, pero aún sin concebir la estructura del libro como arte en sí, poco a poco, estos grupos fueron considerando al formato del libro como un sistemático soporte de contenido al escoger cuidadosamente los medios y métodos de presentación.

Los libros también fueron utilizados por los artistas conceptuales como un medio de registro y materialización de sus trabajos *-performance, happening, instalaciones-* así como las sociedades entre autores jóvenes y artistas plásticos cuyo acceso a las casas editoriales era

prácticamente imposible.

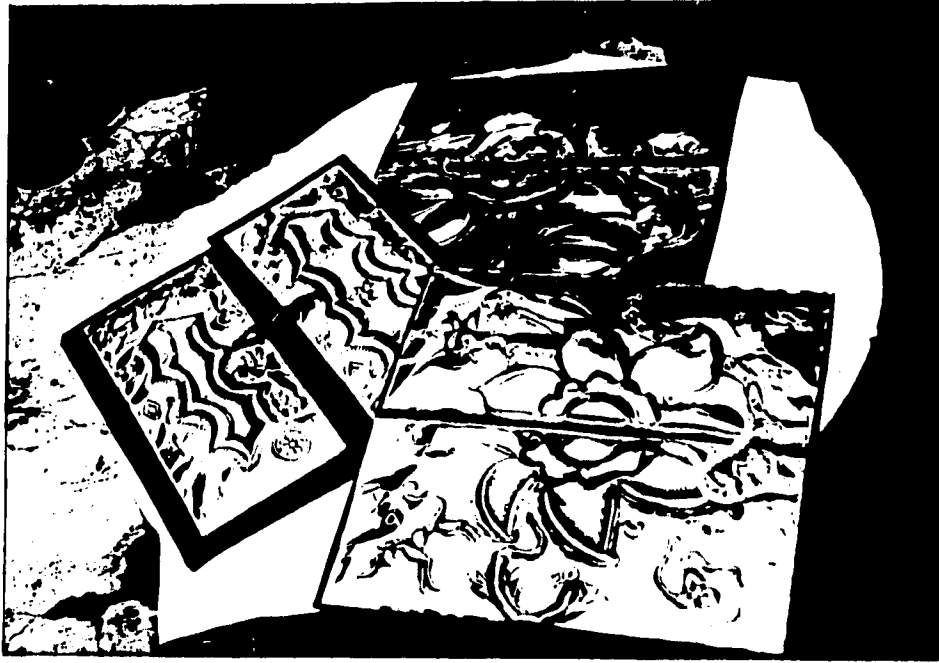
La Segunda Guerra Mundial hizo progresar la tecnología de impresión offset, proporcionando a los artistas un medio nuevo y económico para poder reproducir sus ideas convirtiéndose ya no únicamente en autores sino también en impresores, publicadores y hasta vendedores de sus trabajos.

Fue hasta los 1950s y 1960s en que las revoluciones sociales y artísticas hicieron posible la concepción del libro como un objeto de arte reproducible.

Dieter Roth fue uno de los pioneros del libro de artista; comenzó haciendo multiples (objetos en tercera dimensión, concebidos como esculturas hechas de materiales contemporáneos como el plástico, que eran reproducibles), los *multiples* tuvieron escasa popularidad y desaparecieron a mediados de la década de los setenta. Parece que ahora los libros, son la forma más eficaz de *multiple art* .

Se han creado muy diversos libros como producto de la experimentación en la manipulación tanto de técnicas accesibles como el libro y sus partes: temas feministas, juegos tipo cine de secuencias fotográficas; tipo *performance* , conceptuales, con o sin palabras, etc.

Hay más capacidad de producción creativa entre los artistas que de realización práctica y su difusión y exhibición en un principio fue deficiente por lo que aparecieron redes de artistas, que intercambiaban sus trabajos (incluso por correo); y editoriales artísticas independientes, que proporcionaban foros y espacios.



Patricia Casas G., *Lo Fijo en lo Volátil*, Libro gráfico alternativo, 1994.

El nuevo arte de hacer libros fue adoptado espontáneamente en todo el mundo, concibiendo ya a los libros de artista como un género o arte independiente, con un soporte estructurado de difusión, impresión, exhibición, venta, etc., para una audiencia mayor y no necesariamente artística.

1.2.4 EL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO

Los libros de artista en México tienen sus antecedentes en Felipe Ehrenberg y Marcos Kurtycz y desde 1984, Gabriel Macotela, Yanni Pecanins y Armando Sáenz fundaron *El Archivero* donde convocan a todos los hacedores.

El movimiento del surgimiento de la pequeña imprenta en México tiene alrededor de ocho años y ha producido ejemplos magníficos de todo tipo de libros y engendrado aplicaciones inesperadas que van más allá de los límites establecidos del arte.

"La máquina de escribir y el mimeógrafo desempeñaron un rol destacado, pues gran propaganda impresa se hizo por estos medios. Hay que reconocer que la memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas, en esta labor reporterial editorial se forjaron periodistas, escritores, impresores, que más tarde buscaron su expresión en revistas e impresiones de los *otros libros*"⁽¹⁹⁾.

19. Raúl Renán, *Op. cit.*, p.17.

En el período entre 1968 y 1974, Felipe Ehrenberg cofunda la Beau Geste Press en Inglaterra junto con Chris Welch, David Major y Martha Hellion. Durante este lapso, Ehrenberg envía a México ejemplares de su producción, sin embargo, se le recibió con una rotunda indiferencia. Al mismo tiempo la poetisa argentina Elena Jordana, quien residía en Nueva York, estableció la operación llamada *El Mendrugo/Ediciones Villa Miseria*, con vistas a trasladarse a México, con similares resultados, pero obtuvo similares resultados que Ehrenberg.

En 1974, Eherenberg regresó a México a continuar rompiendo con lo tradicional en el arte a través de los libros y la auto-publicación; impartió varios cursos en las universidades introduciendo el mimeógrafo manual mejor conocido como Pinocho, en poco tiempo sus seminarios se convirtieron en fuente principal de información y manejo acerca de las pequeñas imprentas de artistas por todo el país.

Entre 1976 y 1983, se da un período de auge de la pequeña imprenta, llamado La Edad de OroI como consecuencia de la ecomonía petrolizada de nuestro país; las características de las editoriales surgidas son las siguientes:

Nacen como empresas entre amigos o personales, con el propósito no de lucrar sino de promover el nuevo trabajo de autores jóvenes rechazados por las editoriales establecidas; ellos mismos financian, supervisan y distribuyen su producción cuya fabricación es sencilla y económica además de limitada, mil copias máximo. Utilizan la pequeña prensa que surge al margen de la industria y sus fines comerciales.

La Máquiuna de Escribir, surgida en 1977, es la primera editorial de este movimiento a nivel internacional, al formar una lista de correo con Europa, Japón y América: *Amigos de la Máquina*



Elba Hernández, *Ardeo*, Libro gráfico alternativo, 1994.

de Escribir. Como esta editorial surgieron muchas más que dieron cabida a las necesidades de los jóvenes artistas de participar a través de publicaciones sus más personales intereses e ideas.

CONCLUSIONES

Es indudable que el libro, desde sus formas más primitivas hasta su forma actual, ha jugado un papel primordial en la recopilación y transmisión del pensamiento humano.

El Libro ha demostrado ser un soporte sumamente eficaz de todo tipo de ideas y conocimiento. Su forma ha evolucionado con el paso del tiempo, adaptándose a las necesidades de comunicación de los hombres.

El libro, al ser consultado, se convierte en una extensión del lector, quien decide el momento y la manera de abordarlo.

El constante avance tecnológico tiende a convertir al libro convencional en un objeto arcaico, anacrónico y por lo tanto, subestimado. Es por esto que los artistas visuales en los últimos años han valorado las cualidades implícitas en todos y cada uno de los libros como portadores masivos de ideas, regresando a la concepción original de los materiales que lo conforman, así como el proceso de producción y al contenido personalmente controlados por el autor.

Los artistas han transformado sus obras en libros con la intención de hacer llegar su arte, directamente, a un mayor auditorio ya no necesariamente conocedor.

Esta transformación del arte en libro proporciona a la obra un carácter mágico, misterioso, en el sentido de que para conocerlo y admirarlo, el público tendrá que establecer contacto manual en una relación íntima.

Dicha transformación es entonces la indicación de la creciente necesidad de los artistas por el intercambio y la comunicación directa con una creciente audiencia.

El carácter elitista de la obra de arte, desaparece con esta nueva concepción del libro alternativo.

El arte en forma de libro, ya no puede exhibirse detrás de una vitrina, ya que nos invita a conocerlo a través de una nueva experiencia de lectura en la que el texto no es el único preceptor del mensaje, también lo son la manipulación e interpretación de imágenes en la concepción de un todo artístico.

El libro y sus formas asociadas tienen que ser aún investigadas y entendidas como un fenómeno distinto y formal del período moderno; como un medio metódicamente desarrollado, rico en posibilidades, nacido de las consideraciones específicas de la necesidad, función y naturaleza del arte, propio de los diversos y relacionados movimientos del siglo XX.

El paso evolutivo a futuro del libro aún está por descubrirse, por lo que proporciona al artista visual un medio muy atractivo para la creación plástica.

Capítulo 2: Del Cuento a la Imagen



Paola Uribe, *El tiempo reposaba de ese loco correr eterno*, linoleografía, 1995.

EL CUENTO.

Posiblemente la forma más antigua que existe de narrar; el cuento nace del lenguaje humano y se transmite por tradición oral, al surgir la necesidad del hombre por comunicar a otros lo que su imaginación ha creado, sus fantasías y conceptos, de mostrar lo irreal en su universo o lo que sus ojos han visto y desea compartir.

El cuento le sirve al hombre en ciertas ocasiones, para escapar de un mundo conocido, rutinario y convencional hacia otra dimensión sobrenatural, encantada y desconocida; casi, casi inverosímil donde todo puede sucederle.

Impecables ejemplos de esto se encuentran presentes en los cuentos del escritor argentino radicado y fallecido en París, Julio Cortázar (1914-1984) tales como *Casa Tomada*, *Las Manos que Crecen*, *Cartas de Mamá o Llama el Teléfono*, *Delia*; que nos muestran a personajes ordinarios (Una pareja de reclusos voluntarios, un burócrata aburrido, unos recién casados fugitivos y una ama de casa suburbana) envueltos en situaciones extraordinarias. (Una imposible invasión residencial, una monstruosa e inesperada deformación física, el retornar a los muertos).

Según los griegos, el cuento era el único relato que los dioses preferían escuchar de los hombres. El mejor cuento era aquel que presentaba la realidad subliminada, hasta el grado de transformarla en mito.

Igual que los dioses del divino Olimpo, los niños de todos los tiempos han sido acostumbrados y encuentran un gran placer en escuchar, leer y ver cuentos, siempre y cuando estos sean

amenos, interesantes y ligeros. Algunas madres usan los relatos así para instruir y entretener a sus hijos; en algunos casos también para ponerse a moralizar. No obstante, por su naturaleza flexible e inmediata, el cuento puede dirigirse a todo tipo de público sin importar su edad, época e ideología, ¿Quién no ha entendido -además de haber disfrutado- las metáforas de los cuentos de Perrault, LaFontaine, los hermanos Grimm o Andersen, que poseen mucho más que decir que una historia?

El cuento es el vehículo que transporta al ser humano a la región mágica de la ilusión a través de la evocación de imágenes "estimulando así la fantasía del niño, la imaginación del joven y el ensueño del adulto"⁽²⁰⁾.

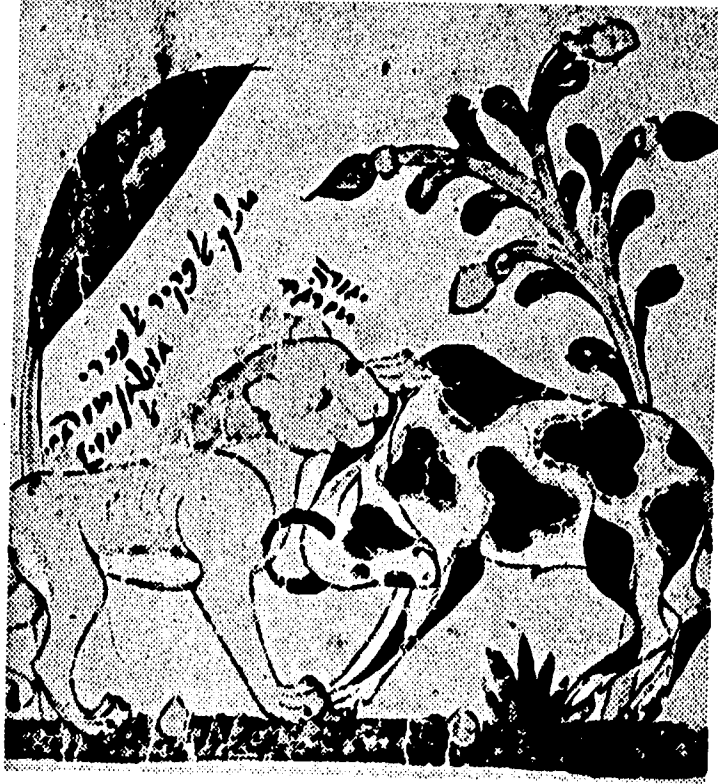
Este proceso de la concepción de imágenes narradas en un cuento puede muy bien concretarse materialmente en una versión ocular por medio de la ilustración proporcionando así los elementos necesarios para lograr además de las narraciones oral y escrita, una forma de narrativa visual.

2.1 EL CUENTO Y SUS CARACTERÍSTICAS.

El cuento, como ya se dijo, es la expresión metafórica de ideas comunes a los seres humanos, "producto espontáneo e independiente de procesos idénticos del espíritu humano"⁽²¹⁾.

20. Lecturas Infantiles, 1975, p.7.

21. Ibidem.



Miniatura árabe, ilustración del *Calila e Dimna*,
colección de cuentos de origen indio.

El cuento, dentro del ámbito de los géneros literarios en prosa, forma parte la literatura de ficción junto con los géneros de la novela y la nouvelle (novela delgadita o corta). "Ficción es término que procede del verbo latino fingere es decir, fingir y también representar y/o inventar"⁽²²⁾.

En sí mismo, el cuento es un género narrativo ya que expone una serie de hechos o sucesos por medio de palabras que conforman un preámbulo, un desarrollo y un final. Lo que en el cuento suceda es un matrimonio entre lo real y lo imaginario, aunque resulta muy difícil discernir qué es qué, ya que el autor, en sus narraciones puede idealizar o mistificar los acontecimientos según su libre albedrío. Esta intervención del elemento subjetivo es la que da al cuento su carácter mágico de libertad imaginativa; antes que nada se trata de confeccionar una imagen atractiva e interesante para un público capaz de reconocerla y, ¿por qué no? de acogerla.

La creación de un cuento puede surgir de cualquier cosa; un chispazo de la imaginación, algo que vemos en la calle, un recuerdo de la niñez que percibimos a distancia, un sueño, igual que ocurre con la creación poética.

"El cuento, por su misma brevedad y por una cierta vibración poética, que el lector puede percibir en cierto modo equivaldría al poema de corta extensión, dócil a lo que dura el milagroso instante de la inspiración"⁽²³⁾.

22. Pablo González Casanova, Cuentas Indígenas, 1965, p.27.

23. Francisco J. Hombravella, Qué es la Literatura, 1973, p.56.

Luego entonces, como una actividad creadora de imágenes, el cuento desarrolla una actitud ciertamente crítica que nos permite visualizar las posibilidades de transformar la realidad.

Es un proceso liberador cuya finalidad o función resulta ser doble: primero distraer y por otra parte y más veladamente, enseñar. En numerosas ocasiones, sus materiales proceden de lo conocido como *folklore*⁽²⁴⁾ que componen tópicos, supersticiones, refranes, dichos o proverbios y otras fuentes allegadas.

La noción de popular atribuida a este género literario, yace en su intención de convalidar el gusto del pueblo, cualquiera que sea el nivel de su información, su educación artística, o de su toma de conciencia. Esta confirmación la logra el cuento a través de sus narraciones que hablan la misma lengua, expresan las tradiciones y representan los intereses de los pueblos que le han dado origen.

2.1.1 ANTECEDENTES DEL CUENTO.

¿De dónde viene realmente el cuento? Muchos eruditos, escritores, pensadores y personas comunes se han hecho esa pregunta. Quizá una buena respuesta pueda ser la siguiente: "El hecho engendra enseguida, en la imaginación popular la leyenda"⁽²⁵⁾.

24. Vocablo inglés que significa, aproximadamente, "saber popular", y también es la ciencia relacionada con dicho saber, constituido por creencias, supersticiones, y costumbres de las denominadas clases populares.

25. Ramón Perés D., La Leyenda y el Cuento Populares, 1981, p.23.

La raíz del cuento se halla en la edad oral del mito. "Un mito es el precipitado de una mente que ha estado fermentando con las sensaciones, emociones e impulsos que ha recibido del contacto con un objeto u acontecimiento vivificante"⁽²⁶⁾.

Estos mitos debieron emigrar por tradición oral de un lugar a otro dando pie a la aparición de un nuevo género narrativo: el relato, cuyo propósito era entretener, conmover y posiblemente prevenir a la gente.

En un principio, este material que conformaría al cuento, no se encontraba destinado especialmente a un público infantil; sin embargo los niños pronto se adueñaron de este género, al ser ellos objeto de identificación por parte de los autores y así se dió el nacimiento de la literatura infantil.

Se considera un genuino pionero de este género tardío al íntegro Charles Perrault (1628-1703) quien en la Francia del siglo XVIII retoma cuentos de la tradición oral adaptándolos a una forma escrita en 1697 y publicándolos bajo el título de *Cuentos de Mamá Gansa*, que fueron fabulosamente populares en su momento y aún hoy lo siguen siendo. Asimismo en las islas británicas, el editor Cooper publicó una selección de las *Nursery Rhymes* ⁽²⁷⁾ existiendo un gran interés por el folklore nacional, al extremo de que aparte de esa recopilación se realizaron otras: el arzobispo Percy recuperaba las reliquias de la antigua poesía; y el laureado poeta

26. Bernard Berenson, *Estética e Historia en las Artes Visuales*, 1965, p.95.

27. *Las Nursery Rhymes* son rimas pueriles que evocan anécdotas de escaso valor temático, pero muy ricas por su enorme sentido poético y musical. Son creaciones anónimas populares, muy antiguas, producto de la tradición, es decir, de la más genuina fantasía popular. Los textos son breves y todos tienen acompañamiento musical.

escocés Robert Burns investigaba las leyendas populares de sus ancestros. Contemporáneamente al desarrollo de estas inquietudes, en 1750, en la ciudad de Londres, hace su aparición la primera editorial y librería para niños de la que se tienen noticias. Gracias a John Newbery, quien buscó escritores capaces de crear nuevos cuentos y adaptar los tradicionales. Embelleció las publicaciones con preciosas ilustraciones para que resultasen gratas al público infantil.

John Newbery preparó una selección de las Nursery Rhymes que apareció publicada después de su muerte en 1791, con el título de *Mother Goose Melodies* (las que incluían las coplas acerca de *Humpty-Dumpty*, *la araña y la mosca*, y *la vaca que saltaba sobre la luna*) demostrando así el prestigio y la influencia posterior que obtuvo en el extranjero al igual que la colección de cuentos de Mamá Gansa de Perrault.

El objetivo de esta transformación, radica principalmente en propiciar la colaboración entre dos tipos de arte, es decir poner al servicio del arte popular, los recursos del arte culto, a través de esas ilustraciones plenas de frescura y profundidad, como una expresión conmovedora de los sueños de la humanidad, poniendo a prueba nuestra capacidad de plasmar lo que imaginamos en el papel.

Desde sus inicios, este género siguió siendo subestimado y considerado como refugio para escritores fracasados a causa de la baja consideración que se le da a todo lo relacionado con la cultura infantil.

El cuento, en ésta época, se caracterizó por el abundante despliegue de imaginación y el cultivo de sensibilidad dirigido a dos tipos de público: los niños primordialmente, y el resto del



Manuscrito ilustrado del cuento de Lewis Carroll, (1832-1898),
Alicia en el País de las Maravillas.

pueblo.

El avance de la ciencia disipa las supersticiones populares y suscita un radical cambio en el contenido del cuento, el cual, en el siglo de las luces (el XVIII), evoluciona hacia la idea de que la imaginación y la sensibilidad no resultaban eficaces por sí mismas sino como medio para el aprendizaje. Estos nefastos sermones faltos de interés, provocaron la inconformidad de los niños quienes ante esta literatura de carácter fantásticamente aburrido, dormían en lugar de soñar y por ende, se apropiaron de las obras que, aún cuando no estaban destinadas a ellos, por haber sido dedicadas a un público adulto, pudieron satisfacer sus intereses. Como ejemplo preponderante, se puede citar *Los Viajes de Gulliver* por Jonathan Swift, la cual es una compilación de cuatro cuentos en forma de una novela, presentando los viajes a Lilibut, el país de los enanos; Bordindondag, el país de los gigantes; la isla de los sabios y la isla de los caballos parlantes. Esta y algunas otras obras fueron adaptadas para niños posteriormente.

El siglo XIX en cambio, es considerado la Edad de Oro dentro de la literatura infantil; con la aparición de una serie de obras maestras reconocidas como clásicos universales del género. Tales pueden ser los cuentos de Hans Christian Andersen entre los que destacan; *El Soldadito de Plomo*, *La Pequeña Niña de Los Fósforos*, *El Patito Feo* y más recientemente, *La Sirenita*.

En esta época, tomando en cuenta que "una contribución a la formación mental y ética de un niño no puede hacerse de modo directo sino indirectamente, despertando en forma progresiva la sensibilidad ética y estética del niño, sin forzarlo en un deseo para alcanzar lo bello y lo justo"⁽²⁸⁾ se equilibró lo fantástico y lo educativo.

28. *Ibid.*, p.35.

"Es, en definitiva, el clima romántico del siglo XIX, con su peculiar naturaleza, lo que lleva a la investigación del niño y lo que justifica artísticamente una literatura especializada en los temas de su interés"⁽²⁹⁾.

A partir de 1850, con el fenómeno de la especialización y la búsqueda de bases científicas de las verdaderas exigencias del público infantil, que surge un notable florecimiento de escritores para niños como precursores de los movimientos posteriores de este género.

2.2 LA ILUSTRACIÓN.

Ciertamente, el principal objetivo de todo arte visual es la producción de imágenes. Cuando estas imágenes se emplean para comunicar una información concreta, el arte suele llamarse ilustración.

"La ilustración como un arte autónomo e independiente, expresa en términos de forma visual, las aspiraciones y los éxtasis, así como los sueños idílicos del corazón, los cuales, traducidos en palabras son poesía y en armonías de sonido; música"⁽³⁰⁾.

Los orígenes de la ilustración surgen de la necesidad constante de aprehensión del mundo por parte del hombre, quien ha encontrado en la creación y representación concreta de imágenes un elemento revelador para la percepción de la realidad, es decir, un modo de plasmar su conocimiento para comunicarlo.

29. *Ibidem*.

30. Bernard Berenson, *Op. cit.*, p.99.



De quatro libros del
muy esforçado cana-
lico Amadis de Gaula
nueuamente emendados
bytorizados.

Portada de una edición del *Amadís de Gaula*,
narración caballeresca.

Sea cual fuere la naturaleza de los procesos psicológicos y fisiológicos que llamamos conocimiento y pensamiento, sólo somos capaces de comunicar a otros hombres los resultados de esos procesos utilizando una u otra clase de simbolismo.

Para conseguir tal comunicación simbólica, los dos métodos más útiles e importantes son la palabra y la imagen; sin embargo, todas las palabras necesitan definiciones en el sentido de que para hablar de las cosas hemos de disponer de nombres que las designen. La definición verbal es un retroceder de palabra en palabra, hasta que finalmente resulta necesario señalar un objeto.

Esta es la finalidad de la Ilustración, la cual, en su modalidad de representación objetiva de las cosas, adquiere un carácter universal, ya que el que contempla, no necesita conocer una lengua determinada para reconocer la representación. Aún así, esto no quiere decir que el elemento subjetivo no intervenga, ya que el artista al elaborar una imagen visual representativa de alguna idea, impone su visión a través de sus formas, actitudes y expresiones muy particulares.

"En la ilustración, no debería leerse nada que no esté puesto ahí manifiestamente en términos de representación visual, que sin ella estas artes no podrían existir" (31).

31. *Ibid.*, p.101.



In einē haub̄ eſ wifel ging. Die gar vil muſe v̄ig
Dnd kam zum lezē an die fare. Das ſie auch ge

Xilografía coloreada de Der Edelſein, de Boner, Bamberg, 1461.
Primer libro conocido que eſtá impreso con tipos
móviles e ilustrado con imágenes impresas

2.2.1 ANTECEDENTES DE LA ILUSTRACIÓN.

Desde siempre, la imagen representada por la ilustración, ha ocupado un papel primordial en el proceso de comunicación entre los hombres: desde los símbolos pictográficos que dieron origen a la escritura, las narraciones visuales que decoraban los templos de los antiguos, hasta las manifestaciones visuales que complementaban las declaraciones verbales de los clásicos.

"El concepto de imagen supone la intervención del fenómeno de la percepción humana, es decir, del campo visual o iconográfico" (32).

Las imágenes como representación inteligible de unos objetos capaces de ser reconocidos por el hombre, necesitan concretarse materialmente. Es así como la imagen supone dos elementos fundamentales en su concepción: la forma objetiva de lo representado y la percepción visual del sujeto perceptor, para así lograr el proceso de la comunicación.

Es así que la imagen descriptiva de una situación o de un fenómeno concebido como una serie de situaciones, ha evolucionado con el pasar del tiempo: regresemos a las pinturas rupestres, la imagen era concebida a través de la magia de signos que ven más allá del presente y extienden sus manos hacia el hombre del futuro.

Por otra parte, la imagen de la era cristiana, ofreció al hombre la oportunidad de poder escapar a las místicas dimensiones contingentes de tiempo y espacio en que vivió. La representación de lo irrepresentable era una función de la imagen que tenía su origen en el paga-

32. W.M. Ivins jr., Imagen Impresa y Conocimiento, 1975, p.216.



**Fragmento del mural *Anunciación y Visitación*,
Cataluña hacia 1200, Euigreig, iglesia parroquial.**

nismo. Desde aquel momento y aún ahora hermoeadas efigies de cristo, la virgen y la corte celestial adornan iglesias y son adorados con fé y devoción.

"Estos datos históricos demuestran que el conocimiento del mundo de las imágenes no puede limitarse al estudio de la representación fiel a que nos ha habituado la fotografía, sino que en sus orígenes la imagen fue más bien una representación figurada, simbólica, en la que aparecían muchas variables en sus grados de fidelidad, identidad y semejanza" (33).

Paralelamente, la imagen fue incorporándose a la aventura cultural nacida a consecuencia de la siempre creciente alfabetización. Desde los primeros manuscritos hasta los incunables, la imagen era el complemento obligado del texto. Con la invención de la imprenta, aquella, lejos de desaparecer de los libros, conoce una nueva expansión que en definitiva, presagiaba ya su actual papel en el mundo de la cultura en todos sus niveles. La ilustración que en un principio se realizaba mediante el grabado sobre madera y cobre, adquiere una nueva dimensión en el siglo XVIII, con la renovación técnica de la litografía a la que más tarde sucederían la fotografía y la fotomecánica.

Dicho siglo proporcionó cambios decisivos y profundos: las enciclopedias transmitían conocimientos mediante textos claros e inteligibles e ilustraciones concretas. En ese momento se desarrollaban también la prensa y los almanaques entre otros; así como la toma de conciencia del tercer estado, la imaginería popular y las estampas en blanco y negro, a menudo iluminadas con técnicas primitivas.

A lo largo de los primeros años del siglo XIX, y concretamente en la época que precedió al des-

33. José Ma. Casasús, Teoría de la Imagen, 1973, p.29.



Gladiolus Notten kruz oder geel swerteln
 Capitulum. xxv. 195.

Gladiolus Latinus. Graecus Iridis. Die meyster sprechen
 das diß kruz halt kynn singel und heisß daz die
 wachsen vñ der wurteln die gleichen eines swertes
 kanzel vñ ist zweyer hande. Pflanz wechset an dertze
 ston und heisß ein heß daz die ist weis vñ wöl

Xilografía de un *Gladiolus*, del herbario
 titulado *Gart der Gesundheit*, Mainz, 1485.

cubrimiento de la fotografía, la iconografía presentó importantes cambios con relación a los siglos anteriores: la imagen ha perdido su función religiosa o simbólica y al mismo tiempo escapa al control del poder; pero a partir de éste momento, el galopante desarrollo de los medios tecnológicos que perfeccionaban progresivamente la comunicación de las imágenes (foto, cine, huecograbado, televisión, reproducción de color, satélites de comunicación, etc.), unidos a los descubrimientos relativos al poder y a la eficacia de los mensajes iconológicos, descubrimientos aprovechados por la propaganda política, la publicidad comercial y los medios de gran difusión, desencadenó una lucha por el control de la comunicación a través de la imagen.

El arte medieval de la iluminación de manuscritos, fue el inmediato precursor de la ilustración de libros impresos. En monasterios los salterios y libros de horas, muestran maestría en la pintura en miniatura ⁽³⁴⁾, generalmente sobre papel avitelado, empleando colores brillantes en tempera, además de oro. Como ilustración, alcanzó su apogeo en la baja Edad Media; sin embargo fue desapareciendo al introducirse el grabado primero y más tarde la imprenta.

El avance de la tecnología juega un papel sumamente importante en la evolución de la ilustración ya que esta aprovecha los recursos técnicos y materiales para su propagación.

2.2.2 EVOLUCIÓN A LA INCURSIÓN DEL GRABADO.

A consecuencia del brusco aumento en la demanda de imágenes, se empezó a pensar en la

34. De minio, sustancia roja que utilizaban los ilustradores de manuscritos.

posibilidad de simplificar el procedimiento del trabajo manual, que era monótono y casi totalmente mecanizado; por lo que en un momento dado surgió la ocurrencia de reproducir mecánicamente el dibujo. Para ello no se requería de un invento ya que desde mucho tiempo atrás los bloques de madera habían sido utilizados por las civilizaciones de la antigüedad para estampar diseños sobre tejidos.

Las xilografías pictóricas de comienzos del siglo XV llegaron en una etapa relativamente tardía en el desarrollo del grabado en tacos de madera; sin embargo, la posibilidad de repetición de imágenes ha tenido incalculables consecuencias para la transmisión de ideas, conocimiento, ciencia y tecnología. Por medio de la estampa se eliminaron las dificultades ocasionadas por las distorsiones a manos de los sucesivos copistas.

Las estampas obtenidas con las viejas técnicas, cubrieron entonces todas las funciones que ahora cubren los modernos procesos tecnológicos; por lo que podemos afirmar que este nuevo proceso constituyó una de las herramientas más importantes y poderosas de la vida y el pensamiento modernos.

En un principio, la xilografía primitiva de los siglos XIV y XV se desarrolló para satisfacer un consumo masivo de tipo sencillo y económicamente accesible destinado a sustituir el trabajo de los calígrafos y dibujantes. Surge al margen de la verdadera voluntad del arte de la época, con finalidad únicamente utilitaria: imágenes por encargo, tales como efigies de santos y estampas profanas como las barajas.

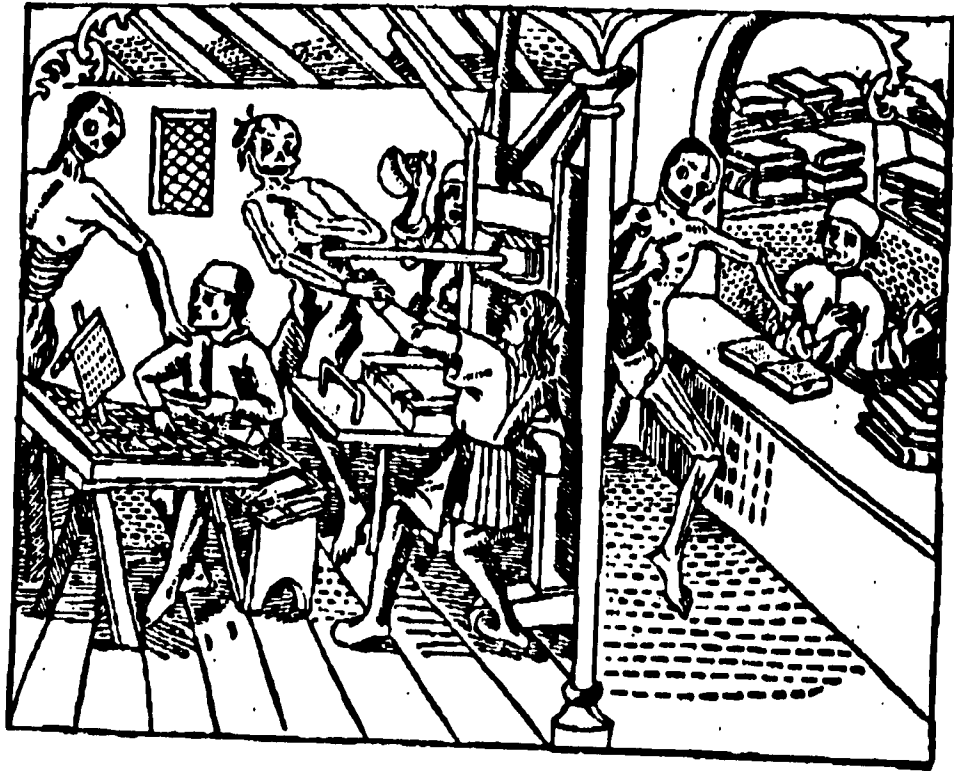
Con el grabado en madera se quiso sustituir a la miniatura, traducir el estilo lineal de contorno del dibujo a pluma procurando tener un resultado final idéntico; tanto el tema mismo



Evangelio según San Mateo de una edición xilográfica del *Ars Memorandi* (principios del s. XV)



Evangelio... del *Rationarium Evangelistarum*. Edición de 1510.



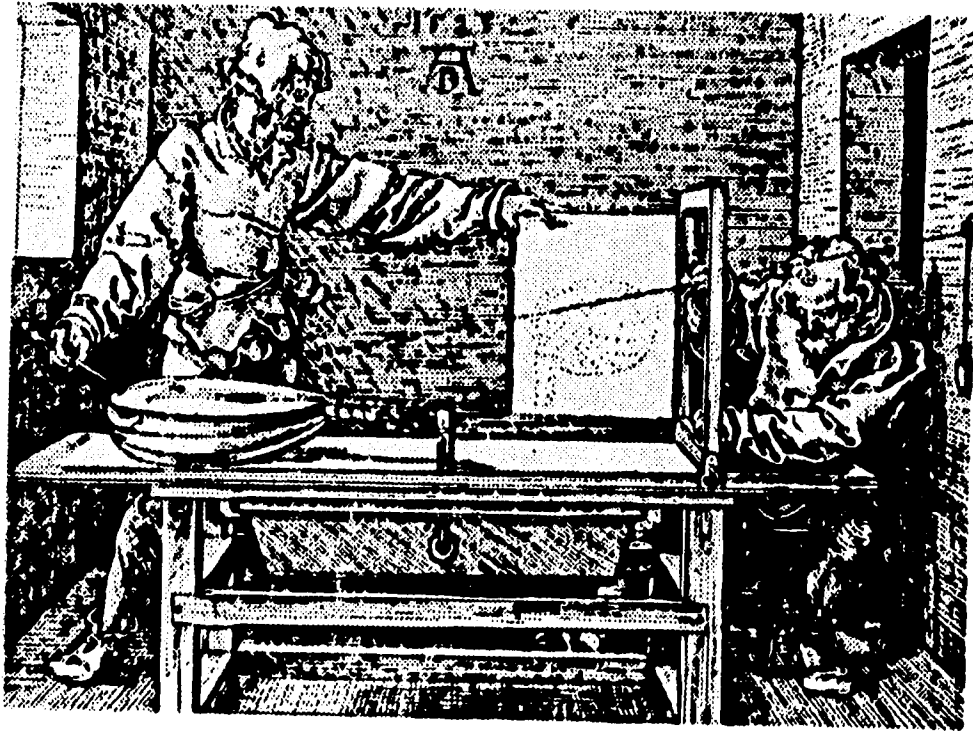
La representación más antigua de una prensa. Xilografía procedente de una *Danza de la Muerte* impresa en Lyon en 1499.

como la representación de las imágenes correspondían a conceptos establecidos, es decir a un lenguaje de signos/imágenes como una cuestión didáctica que llegó como consecuencia al sacrificio de la expresión genuinamente plástica en favor de la representación descriptiva. Los nuevos grabadores se hallaban subordinados al dibujante; posteriormente, debido a la demanda, los grabados quedaron sin colores, y en consecuencia de ello los grabadores ya no se limitaron a las líneas de contorno, sino que empezaron a ocuparse del detalle y a buscar una gradación más rica del blanco y el negro.

Los artistas del siglo XVI, siguiendo los pasos de Durero, habían sometido a la xilografía a exigencias que casi rebasaban sus posibilidades técnicas, pero a pesar de sus esfuerzos estos fallaron ya que la xilografía se empobrece cada vez más a medida que va sacrificando las bases expresivas elementales de su técnica; esto fue la causa de que muchos artistas tomaran la alternativa del grabado en metal, rico en matices.

Así como el grabado en madera se inició en los talleres de pintores y tallistas, ya para mediados del siglo XV, el grabado al buril se había iniciado en los talleres de orfebres y plateros al igual que el aguafuerte en los talleres de armeros.

A pesar de considerarse como una técnica pobre o inferior desde fines del siglo XVI, la xilografía no desapareció del todo, ya que confeccionaba en gran escala mercancía barata y corriente para el *populacho*, en la forma de calendarios, anuncios, pliegos sueltos, etc., en los que se aprovechaba el material de planchas todavía existentes sin la menor ambición artística; además la xilografía fue útil para la reproducción de imágenes en publicaciones tales como *La Crónica Mundial de Schedel* que era una especie de enciclopedia popular que abarcaba todo aquello que la época consideraba digno de saberse. La concepción del dibujo de éstas ilustra-



Grabado de Dürero (1525) en el que un artista explica leyes de perspectiva basadas en los mismos principios que la cámara oscura

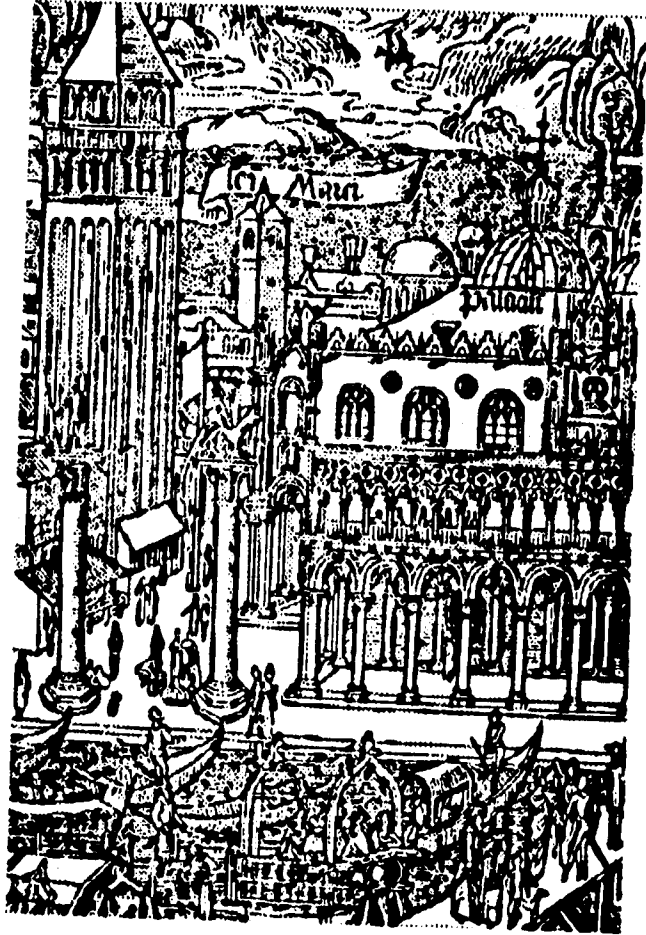
ciones partía ya de la técnica xilográfica. Asimismo, se imprimieron varios libros que relataban aspectos del paisaje, la gente, las costumbres y acontecimientos de la época. La ilustración en ésta era cumple dos funciones: como imagen explicativa con una tendencia sobre todo didáctica y como el adorno plástico con un carácter esencialmente decorativo que con su gracia y refinamiento prestara otro encanto más a la publicación y que además sería el precursor de la ilustración gráfica como arte en sí misma.

En los primeros años del siglo XIV, Marco Antonio y otros después de él, empezaron a realizar grabados en cobre basados en dibujos, cuadros y esculturas, obras de otros artistas. Estas estampas se hacían y vendían no tanto como obra de arte, sino como documentos informativos sobre ellas. Para estas representaciones, Marco Antonio inventó una trama lineal que le permitía indicar esquemáticamente, las protuberancias y depresiones de las formas; rápidamente los grabadores de otros países adoptaron éste método aplicándolo a temas de muy distintos tipos, estereotipando los resultados en el manejo de la técnica.

"Esta red lineal esquemática se convirtió en un elemento idóneo para el lucimiento de una gran cantidad de virtuosismo"⁽³⁵⁾.

Cuando la realización de grabados se convirtió en una empresa capitalista, llegó a ser muy importante obtener de la plancha de cobre, grabada directamente o tratada con aguafuerte, tantas estampaciones como fuera aceptable con las mínimas diferencias posibles entre ellas. A finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, buen número de hombres abordaron en diferentes lugares este problema con gran visión mercantil. Entre ellos hay que mencionar a

35. W.M. Ivins jr., *Op. cit.*, p.219.



Detalle de una xilografía de Venecia, Mainz, 1486.



Jupiter y Cupido. Ejemplo del sistema lineal que desarrolló finalmente Marco Antonio a partir de los grabados y xilografía de Durero para la reproducción de esculturas antiguas y diseños de Rafael.

Rubens, el pintor; a Callot, el aguafortista y a Bosse, autor del tratado técnico estándar de este oficio. Estos hombres inventaron y racionalizaron los métodos del trazado y grabado de líneas sobre las planchas, de manera que estas permitiesen obtener grandes tiradas antes de desgastarse. Esto no solo afectó al tramado de la red lineal, sino que intensificó su independencia respecto a la exactitud informativa.

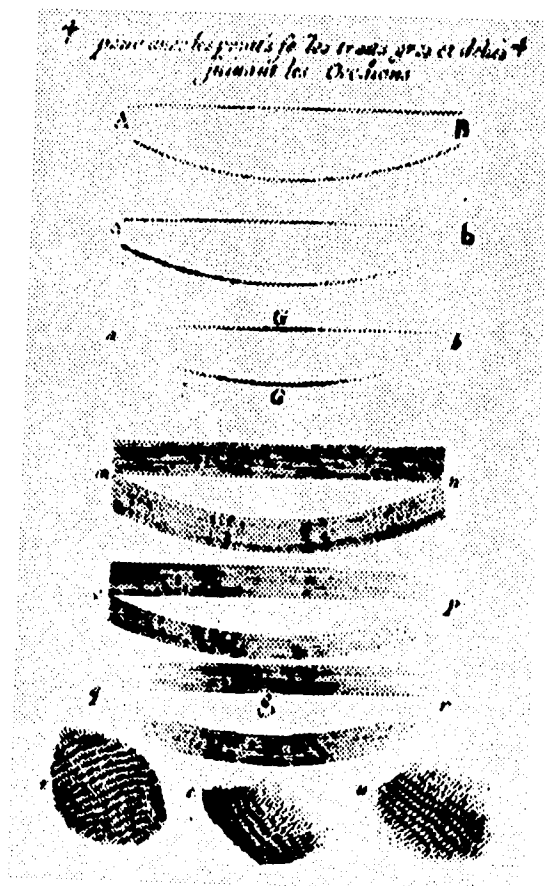
Los grabadores franceses del siglo XVII hicieron una búsqueda de métodos lineales que fueran cómodamente rentables y al mismo tiempo demostraran su destreza y agilidad en el manejo de la técnica.

Algunos grababan con líneas paralelas, otros idearon complicados sistemas a base de esgrafiados altamente artificiosos, convirtiéndose de esta manera en expertos en brillo o el arreglo de barbas y cabelleras. Indudablemente los temas a grabar se elegían de modo que les permitieran lucirse en sus especialidades, de ahí que la habilidad llegara a ser más importante que la fidelidad a los originales.

Gracias al descubrimiento de nuevas técnicas, los grabados superaban su aspecto, siendo así como se medía su éxito.

"Las ilustraciones y estampas de interpretación contenían una proporción mucho mayor de sintaxis lineales y prácticas de talleres propias de sus lugares y épocas de producción que pretendían representar detalles o características de los originales"⁽³⁶⁾. "Los medios de reproducción habían desviado su interés principal desde las cualidades reales de los originales y las

36. *Ibid.*, p.101.



Página del *Treatise on Engraving* de Bosse, 1645.



Grabado de Abraham Bose.
Funcionamiento de una imprenta primitiva.

obras de arte hacia nociones generales acerca de su temática"⁽³⁷⁾.

Entre las nuevas técnicas destacan el aguatinta y el punteado, el aguafuerte al barníz blando, el crayón de cera y otras; también se empezaron a estampar algunas planchas en color. En el siglo XVII se había inventado la manera negra (mezzotinto) como medio de reproducción de óleos con tonos en lugar de líneas.

No obstante, los procedimientos gráficos relativamente directos fueron los más utilizados por los artistas. La gran popularidad del aguafuerte entre los grabadores del siglo XVIII y XIX se debe probablemente a que era el método más simple y directo de obtener superficies de impresión ricas en matices. Artistas como Seghers, Rembrandt, Blake y Goya entre muchos otros empiezan a innovar y descubrir las posibilidades plásticas de las técnicas gráficas.

A finales del siglo XVIII se inicia una nueva etapa en la xilografía al sustituir la madera de hilo (longitudinal) por la de pie (transversal) haciendo posible la impresión de tintas y líneas más finas en grandes tirajes; al mismo tiempo ocurrieron diversos hechos notables entre los que se encuentran la aparición de la máquina productora de papel satinado accionada por energía, la litografía descubierta por Senefelder en 1797; Wedgwood anunció en 1802 el primer paso práctico hacia el descubrimiento posterior de la fotografía hecho por Talbot. A comienzos de 1830 existía ya un vasto mercado para los libros baratos, las revistas y las enciclopedias dirigidos a todo tipo de público, todos ellos ilustrados. Entre estas publicaciones las había que se ocupaban de las técnicas y procedimientos propios para artes y oficios, y pronto

37. *Ibid.*, p.224.



Figuras centrales de La Agonía en el Jardín. Ejemplo de la resistencia de Rembrandt a subordinar la expresión y el dibujo vivo a una estructura lineal formalista. Aguafuerte y punta seca.



Fragmento de una de las cuatro litografías
de Coya sobre temas taurinos, 1825.

el hombre común aprendió a través de los libros, todo lo relacionado con ellos; el resultado de esto fue una avalancha de inventos y nuevas técnicas. Lo mismo ocurrió con muchas ciencias.

En el arte, la fotografía hizo posible que artistas como Goya y Delacroix, propagaran por todo el mundo sus propios dibujos, en forma de ediciones u otorgando a la estampa su carácter artístico como actualmente lo conocemos.

CONCLUSIONES.

El cuento es una expresión metafórica de la realidad que a través de un lenguaje sencillo y directo transmite las fantasías del hombre con el propósito final de entretener, instruir y/o moralizar.

Es una forma accesible y por lo tanto efectiva de manifestar el producto de las complejas maquinarias de la imaginación resultando así un medio ideal de transmisión de conceptos e imágenes.

Las imágenes que provoca el cuento pueden traducirse a la forma visual a través de símbolos universalmente reconocibles dando origen a lo que conocemos como ilustración. Nada es tan claro y explicativo como un buen dibujo. Es algo que atraviesa las barreras del lenguaje y puede explicar, de un vistazo, mucho más que páginas y páginas de palabras. Para ciertas personas la ilustración es sólo el complemento visual de un concepto. Para otros (como es mi caso), es el resultado del talento de una mente creativa que interpreta y se deja interpretar funcionando no sólo como complemento sino como creación en y por sí misma,

como un arte independiente.

A pesar de que el artista ilustrador se basa en un esquema preconcebido, puede hallar inspiración en cualquier idea, no obstante su concepción de imágenes es muy particular ya que a través de sus ilustraciones, devela su visión interna. Es posible afirmar que el artista que ilustra un cuento, está entonces construyendo una metáfora de una metáfora. La ilustración al convertirse en una imagen repetible a través de las técnicas de estampación ha formado parte del importantísimo proceso mediante el cual el hombre aprende, enseña y se desarrolla.

La estampación de imágenes hizo nacer algo completamente nuevo: hizo posible la repetición de ideas y conocimiento para la ciencia y la tecnología.

Hasta hace un siglo, los grabados obtenidos con las viejas técnicas cubrieron todas las funciones que ahora cubren los modernos medios tecnológicos de comunicación. Estas técnicas de estampación fueron entonces desplazadas, lo que dió la pauta para la concepción de una nueva forma de hacer arte. El grabado, liberado de todo fin práctico continuó su evolución hacia una expresión puramente plástica dando como resultado obras de arte repetibles.

Artistas como Blake, Rembrandt, Goya, por citar algunos, a través de sus experimentos con los medios que les ofreció la tecnología, tomaron una nueva actitud frente al arte de sus épocas, del mismo modo del que el artista contemporáneo lo hace; lo único que cambia son los medios y procedimientos por los cuales se llega a la creación plástica.

No son los medios o procedimientos con los que cuente el creador los que hacen al arte, sino más bien, la actitud del mismo frente a estos medios.

CAPITULO 3.
El Libro Gráfico Alternativo
"La Garza del Invierno"



Paola Uribe, La Garza del Invierno II, linoleografía, 1995.

El siglo XX fue escenario de muchas y muy diversas corrientes artísticas. Los nuevos autores, pertenecientes a estas corrientes, se vieron imposibilitados de dar a conocer su obra a través de las casas editoriales y de las galerías establecidas. Es por esto que a finales de los años cincuenta, estos autores deciden buscar una nueva forma de promover sus trabajos.

El surgimiento de la pequeña imprenta es consecuencia de esta búsqueda. Artistas plásticos y escritores se asociaron para hacer pública su obra a través de la elaboración de libros. El libro tradicional ha sido un valiosísimo transmisor de aquello que se genera en la mente humana, con la aparente necesidad de ser compartido.

El artista encuentra en el libro un medio alternativo rico en posibilidades ya que al elaborarlo, manipula su estructura y contenido, convirtiéndolo en una nueva forma de arte. El objetivo primordial de mi proyecto radica en combinar la función didáctica del libro tradicional con las posibilidades plásticas del libro artístico.

La intención de estructurar mis imágenes en forma de libro, es la de eliminar el concepto de obra de arte como un objeto de exhibición ajeno al espectador. El libro, como un objeto enigmático, cuya identidad es percibida en el momento de ser manipulado, provoca una relación directa y personal entre éste y el espectador.

Tomando la forma de un juego didáctico, el libro va dirigido principalmente a los niños, ya que el contenido de las imágenes se basa en un cuento infantil escrito por el autor Juan Manuel Vargas; con esto intento extender la apreciación del arte hacia éste público tan especial.

Por último, el objetivo de traducir el texto de un joven escritor a mi lenguaje plástico, es el de propiciar este tipo de asociaciones, con la finalidad de complementar y enriquecer la creación artística.

3.1 DESCRIPCIÓN FORMAL.

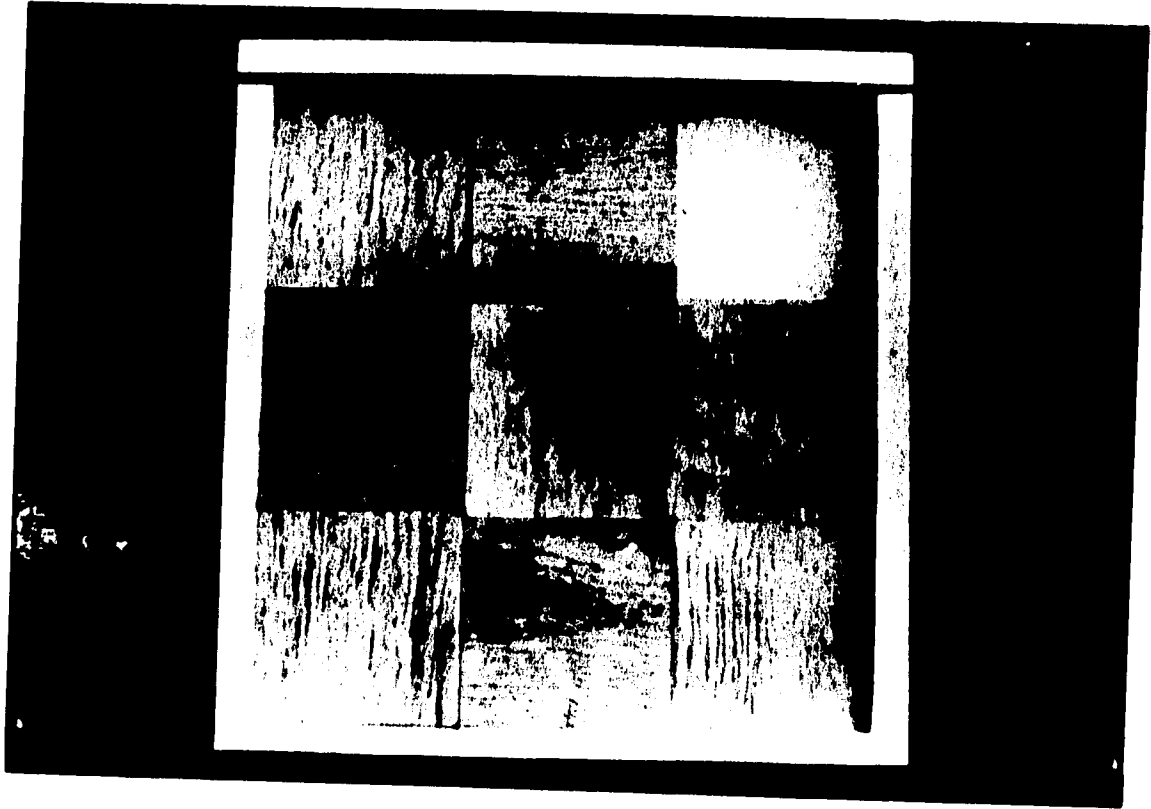
3.1.1 LA ESTRUCTURA.

El proyecto consta de tres secciones o tomos elaborados de madera. Cada tomo es una caja de formato cuadrado cuyas medidas son 33 cm. de largo por 33 cm. de ancho por 2.7 cm. de espesor (vid. p. 76 y 77).

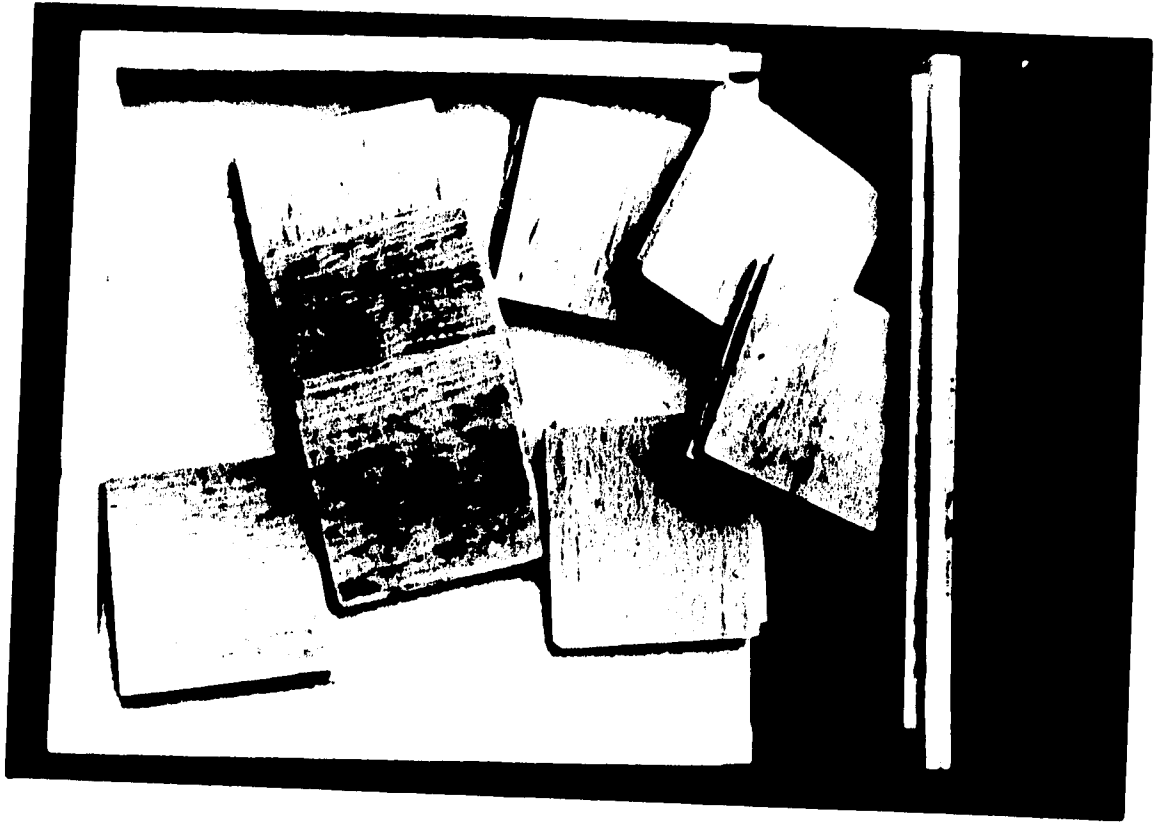
Estos tomos se dividen en una cuadrícula de nueve espacios de 10 cm. por 10 cm. cada uno, contenidos en un marco de 1.7 cm. de ancho.

Los nueve espacios se subdividen a su vez en dos niveles: el nivel inferior de cada espacio contiene una imagen impresa; en tanto que el nivel superior está constituido por un módulo elaborado de madera, bicelado a manera de ensamble y cuyo espesor es de 1cm. Ambos niveles están separados por un acrílico transparente de 1.5 mm. de espesor.

A pesar de ser nueve los espacios, en el nivel superior de cada tomo, únicamente ocho espacios estarán cubiertos por los módulos de madera. El ensamblaje de los mismos no permitirá al espectador retirar ningún módulo, sino que éste únicamente podrá recorrer un módulo a la vez, al espacio vacío, de manera que pueda descubrir, de una en una, las imágenes impresas



Estructura de madera



Estructura de madera

contenidas en el nivel inferior.

3.1.2 LAS IMÁGENES.

En el nivel superior de cada tomo, los módulos de madera en conjunto, cumplen la función de portada; en tanto que las impresiones en el nivel inferior, funcionan como páginas.

3.1.2.1 LAS PORTADAS.

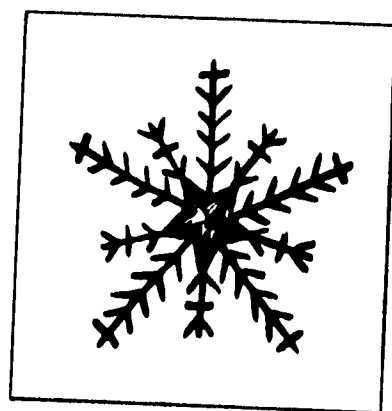
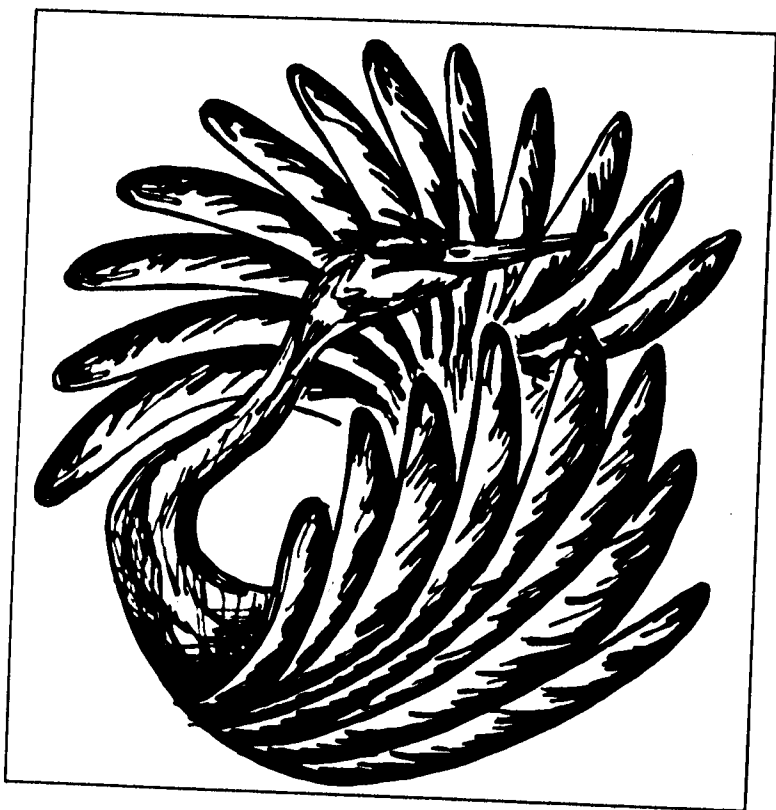
La imagen contenida en la portada de los tres tomos es la misma.

El diseño de la portada consta de dos partes y se elaboró en base al personaje principal del cuento: La Garza del Invierno.

La primera parte del diseño es la garza y su trazo se realizó en base a una espiral saliente en cuyo origen se encuentra la cabeza y culmina con las plumas (vid. p. 79).

El segundo elemento del diseño consta de un ícono representativo de un copo de nieve. Este está trazado en base a tres pentágonos que comparten el mismo centro. Los tres pentágonos, de diversos tamaños y posiciones, sirven como guía para trazar líneas desde el centro hacia los vértices, las cuales forman estrellas (vid. p. 79).

Ya que la función de los módulos que conforman la portada es descubrir los espacios por



Elementos del diseño de las portadas

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

medio del movimiento, fue necesario idear una manera de mantener el diseño de la portada a pesar de los movimientos que el espectador pueda generar en cada uno de los módulos. Es por ello que la imagen se elaboró en un espacio de 10 cm. por 10 cm. equivalente a la dimensión del módulo que la contendría (vid. p. 81).

Posteriormente, esta imagen se seccionó en cuatro partes cuyo orden se alteró con la intención de reconstruir la imagen a través de la conjunción de un mínimo de cuatro módulos (vid. p. 81).

Como resultado de este procedimiento surgió un módulo base en cuyo centro se añadió el segundo elemento del diseño para complementarlo. (vid. p. 82).

Cada tomo cuenta con ocho módulos base que en conjunto estructuran la portada. Los gráficos de los módulos están tallados y entintados con aceites especiales (vid. p. 83 a 85).

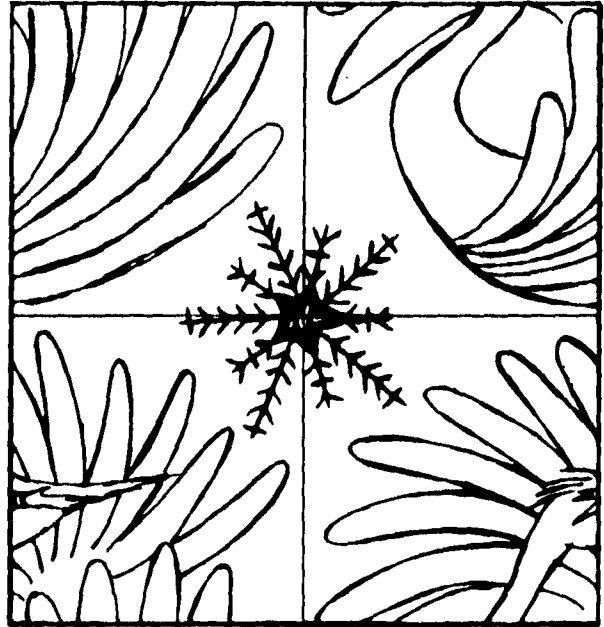
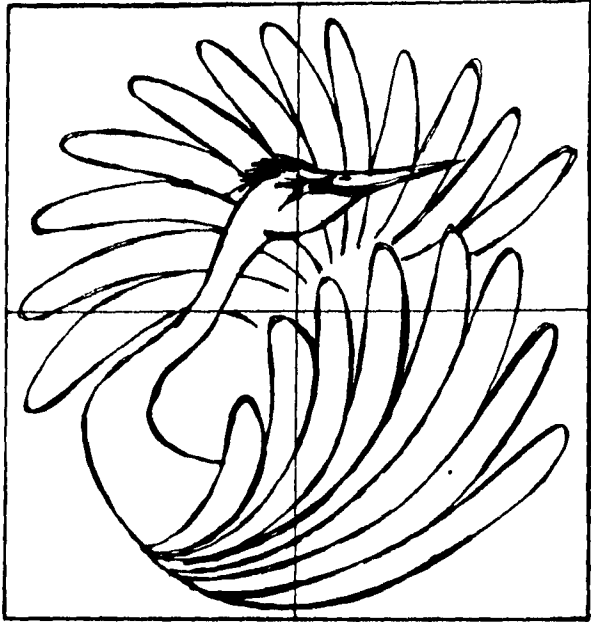
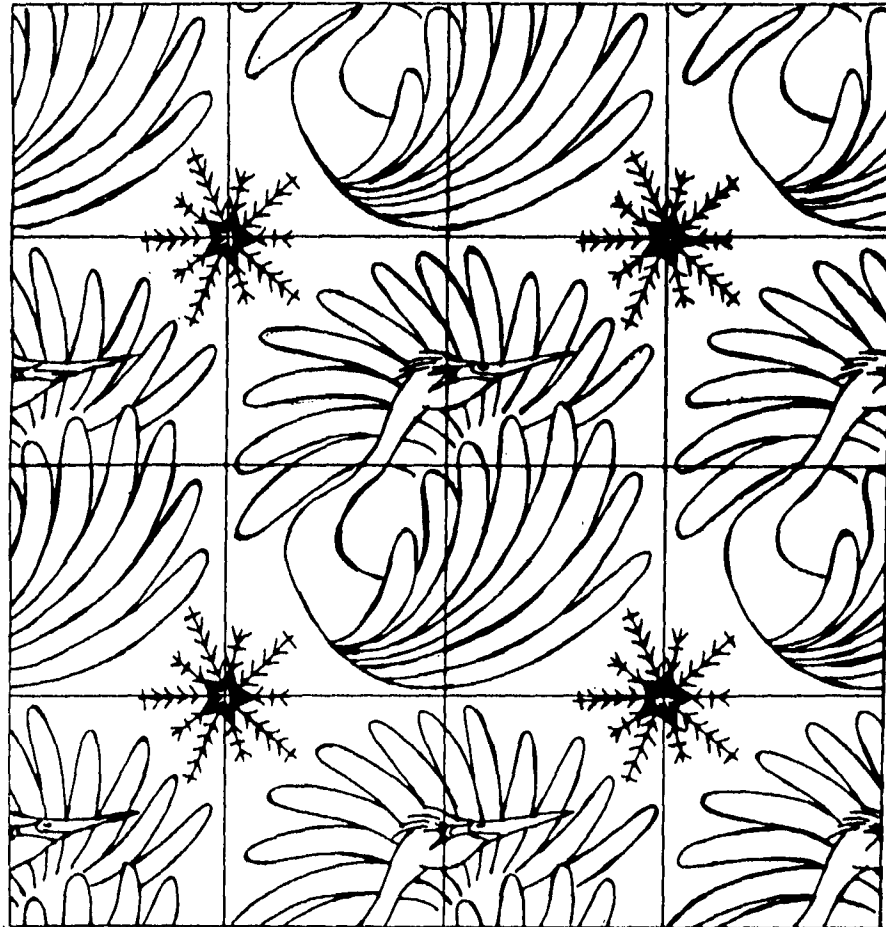


Imagen seccionada y reordenada para formar el módulo base



Unión de cuatro módulos base forman la imagen original.



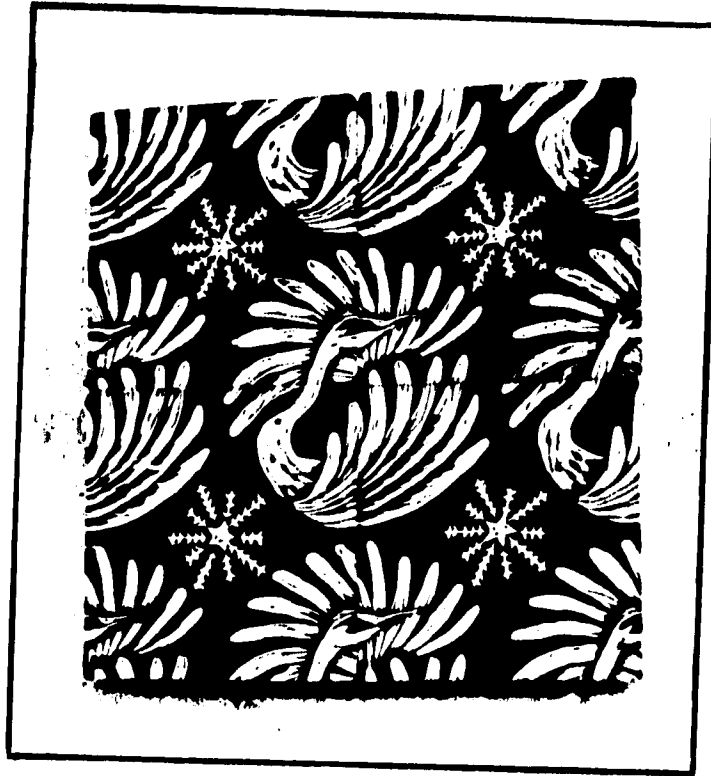
La fotocopia se transfiere
frotándola por el reverso
con una estopa
previamente humedecida



Proceso de talla de los módulos



Entintado de los módulos



La unión de los módulos forman el diseño de la portada

3.1.2.2 LAS PÁGINAS.

El cuento está narrado por un total de veintisiete imágenes contenidas en los tres tomos, por lo que a cada tomo le corresponden nueve imágenes.

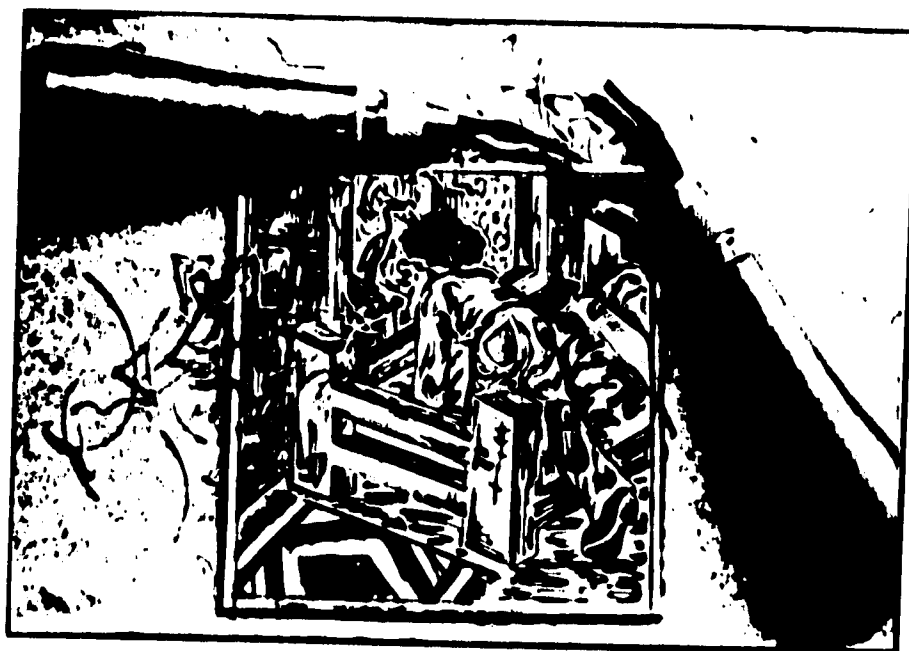
Cada imagen es una representación descriptiva de las diversas escenas acontecidas en el cuento.

Las imágenes van impresas sobre papel 100% algodón. Se elaboraron mediante la técnica linoleográfica, cuya característica principal es el alto contraste. Las impresiones están hechas a una sola tinta, es decir, en blanco y negro (vid. p. 87 a 90).

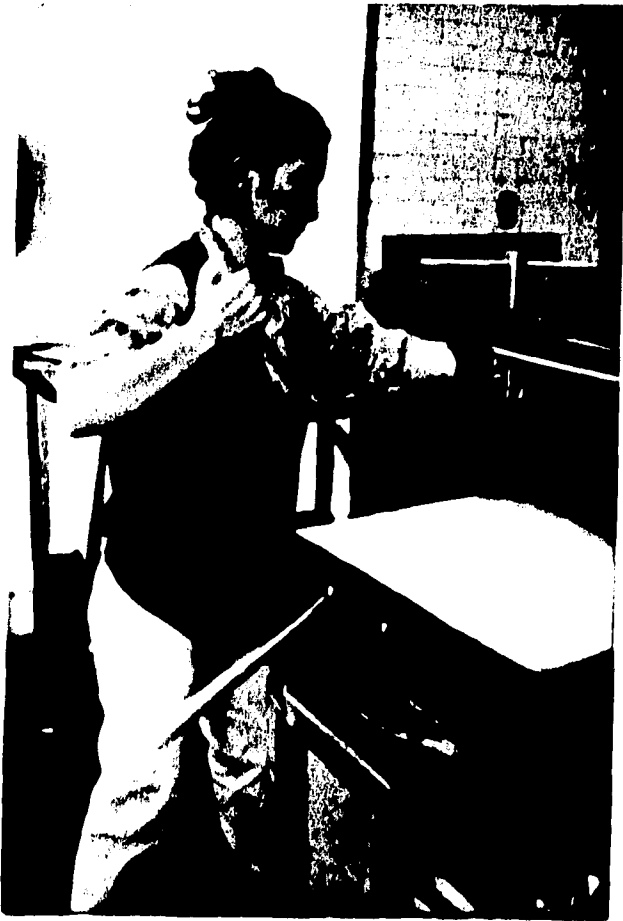
El boceto se transfiere al
linóleo



Proceso de talla



Proceso de entintado

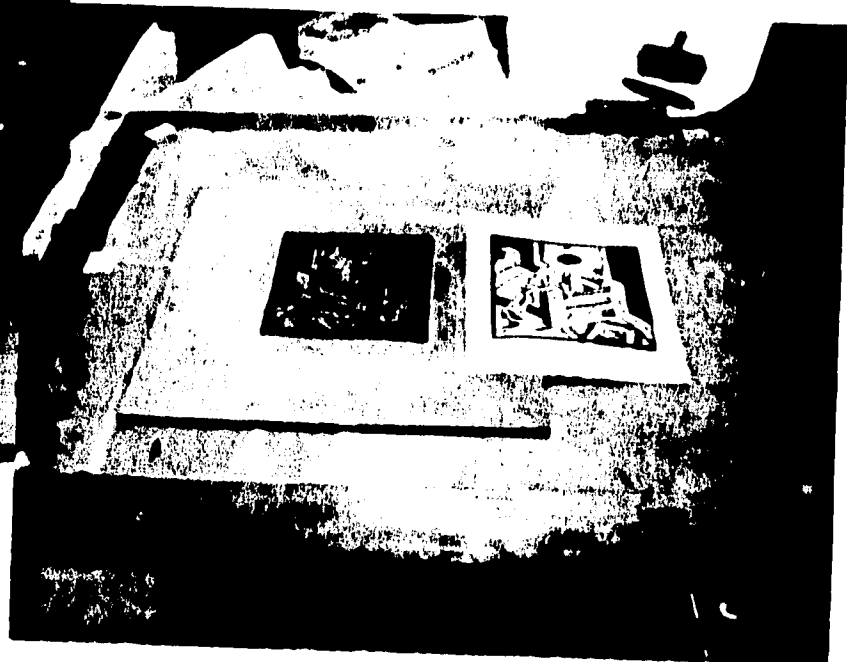


Proceso de impresión





Proceso de impresión



3.1.3 EL TEXTO.

El proyecto traduce a imágenes plásticas gráficas el cuento que a continuación presento:

3.1.3.1 LA GARZA DEL INVIERNO

por Juan Manuel Vargas V.

¡Que bella tarde! Hace tantos inviernos que el recuerdo se hallaba dormido dentro de mí. Ahora que me detengo a descansar, parece que tantas cosas hechas por mí en estas épocas, las he realizado huyendo de este recuerdo, y no es siquiera un recuerdo doloroso.

Era una tarde extraña como ésta, cálida o al menos así parece y realmente es extraño dentro de este desierto blanco y helado. Ese tono rosado que ilumina el cielo, ese color rosado que tiene también la nieve y pone en mi ánimo un ambiente parecido a un sueño, era una tarde agradable, como una pequeña tarde de verano, tenía muchas ideas buyendo en mi cabeza, sólo unas pocas letras en el papel. Podría decirse que el tiempo reposaba de ese loco correr eterno.

En las calles y el campo parecía que el silencio se había aposentado atrapando todo en un sopor agradable.

El alegre bullicio de unos niños lanzando nieve contra mis ventanas me hizo levantar de un salto; me asomé sorprendido y escuché un grito ¡la garza, miren la garza!, corrí a la puerta trasera y en el patio caritas alegres miraban hacia el techo.

Cuando salí una sombra enorme planeó sobre mi cabeza. Los niños corrían tras el ave majestuosa que entumecida trataba de volar. Corrí junto con ellos jugando alegre, grité, salté, dí vueltas de gusto, después exahusto me senté sobre la nieve; de pronto frente a mí estaba la garza mirándome; un largo pico, el negro plumaje sobre la cabeza, que bajaba desvaneciéndose por el delgado cuello. Unas plumas de un rosa tenue cubrían su cuerpo y una curiosa cresta roja sobre la cabeza. Realmente era sorprendente ver una ave tan grande como yo. ¡Se va!, ¡Que no se vaya!, gritaron los niños mientras la garza abría las alas y remontaba el vuelo trabajosamente. Sin saber por qué, grité ¡no te vayas!, quédate y descansa. Su vuelo fue tan corto que cayó al suelo. Me acerqué a auxiliarla, -¿por qué no te quedas y descansas?. La tomé en mis brazos y entré a mi casa, avivé el fuego. No supe qué pasó pero de pronto junto a mí estaba una hermosa joven de negra cabellera, unos ojos grandes profundos, rostro fino con una sonrisa que tranquilizó mi alma.

Hablamos de cosas tan sencillas y simples que me olvidé de la prodigiosa transformación. Cayó la noche sin darme cuenta y así sin sentir me quedé dormido.

Al día siguiente en mi habitación todo estaba cambiado, un ambiente cálido me envolvía.

En mi cama estaba una bata fina de un rosa tenue y una peineta roja. Corrí a la ventana; afuera como si me esperara, estaba la garza, ahora con plumaje blanco, sin cresta. El frío era intenso, se acercó a mí, me miró largamente y de pronto sin esperarlo levantó el vuelo.



Paola Uribe, *Me Asomé a la Ventana y ahí la Garza*, linoleografía, 1995.

3.1.3.2 COMENTARIOS SOBRE EL TEXTO.

"El cuento *La Garza del Invierno* posee una gran candidez que nos remite a los fantásticos sueños de la niñez, donde lo inesperado forma parte importantísima de nuestras vidas.

El que la garza se materialice como una mujer, es dentro del cuento su clímax, donde se cristaliza un deseo y se premia al protagonista por su noble acción.

Es sin duda una historia que llegará no sólo a los niños, con su lenguaje sencillo e imágenes inocentes y puras; también llegará a los adultos, quienes encontrarán en él un reflejo de tiempos olvidados, así como un agridulce final, muy parecido a la forma en que vivimos ahora"⁽³⁸⁾.

"Ojo, éste no es un cuento de navidad. Es una historia simple acerca del dar, principio básico del amor, y de cómo aún sin esperarla hay una recompensa, si bien el autor carece de malicia para contar su cuento, el mensaje es claro y su caudal emotivo refrescante"⁽³⁹⁾. Este texto aparece en mi proyecto transformado exclusivamente en imágenes gráficas.

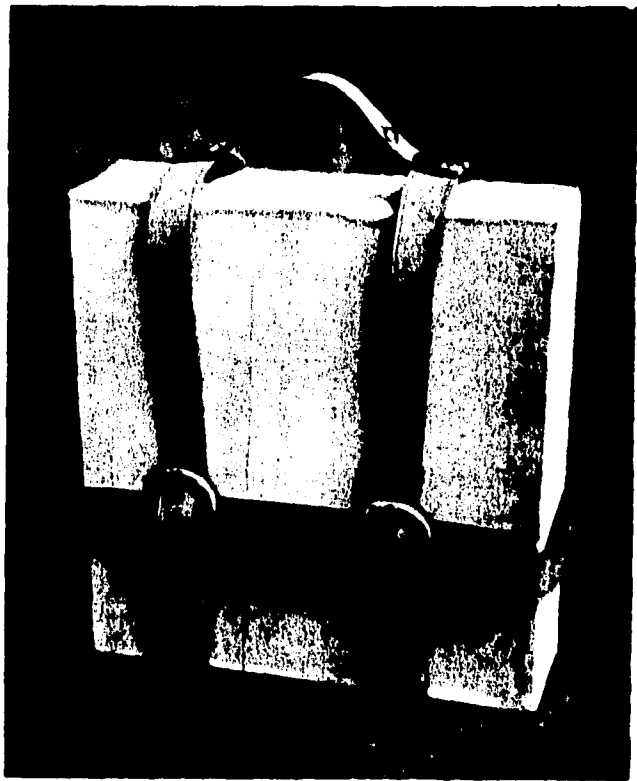
38. María Luisa Puga, transcripción de fax, 10 de marzo de 1995, Ciudad de México.

39. Adriana Jiménez, transcripción de fax, 15 de marzo de 1995, Ciudad de México.

3.1.4 LA PRESENTACIÓN.

Los tres tomos que forman esta propuesta irán contenidos en una especie de maletín hecho a base de cartón resistente en cuya superficie encontraremos los datos correspondientes a la presentación del libro.

El maletín está atado por correas de cuero.



Paola Uribe, *La Garza del Invierno*, Libro gráfico alternativo, 1995.

3.2 JUSTIFICACIÓN FORMAL

3.2.1 LA ESTRUCTURA.

Si entendemos como estructura al soporte que contiene y da forma a este proyecto, puedo afirmar entonces que cumple con las características de lo que sería un juego didáctico. El compromiso del creador de un juego didáctico es realizarlo en base a algunos aspectos indispensables:

El primer aspecto se refiere a las medidas antropométricas, cuya finalidad es hacer del juguete un objeto manejable, portable y ligero, de acuerdo a las posibilidades físicas del niño.

El manejo del juguete debe ser sencillo, atractivo y que signifique un reto para el ingenio, para el desarrollo de la creatividad y que además gratifique de una manera inmediata. Otra característica es que el juego didáctico debe desarrollar la motricidad del niño: la motricidad gruesa se refiere al movimiento físico, al equilibrio y al desarrollo de la fuerza física; en tanto que la motricidad fina es el manejo de los elementos que integran el juguete. Este debe representar un reto superable. La motricidad fina genera en el niño exactitud en sus movimientos, concentración y habilidad para entender y manejar el objeto.

El hecho de mostrar el arte de un libro alternativo en forma de juego lleva el propósito de establecer una comunicación libre y abierta que desarrolle la curiosidad y la observación del espectador a través de la participación, la experiencia, el interés propio y la libre iniciativa. El juego es una actividad inherente al ser humano que debe desarrollarse desde la infancia.

Como privilegio y virtud del niño, el juego llena los espacios de manera constructiva, porque al ejercitar sus capacidades físicas y motoras, el niño conoce y se relaciona con su mundo.

El arte ha sido un territorio negado al niño, dominio primordialmente de los adultos, quienes hallan placer en él, pero que en nuestros días, no comparten esta orientación con los más pequeños.

El niño de hoy ve el arte como algo tedioso, como una imposición en su mundo dominado por la televisión y los vistosos íconos del folklore popular, que los enajena de otras manifestaciones del arte.

La intención de transformar el formato de un libro en un juego no es buscar únicamente divertimento para los conocedores, sino lograr un efecto didáctico dirigido principalmente a los niños, quienes jugando podrán conocer sin el tedio y pesadez de una árida explicación textual, una manifestación alternativa del arte visual.

Para estructurar y dar forma a mi propuesta de libro-juego, encontré en la madera el material idóneo. La madera desde siempre, ha sido un material sumamente noble ya que nos permite manejarla, transformarla, decorarla e incluso reutilizarla de forma directa y sin procedimientos complicados. En el caso del juguete didáctico, la madera representa ligereza, durabilidad, seguridad y por lo tanto un medio muy atractivo tanto para el creador como para el espectador.

Este proyecto, como he mencionado en la descripción formal, está estructurado por tres cajas que cumplen la función de tomos. Cada tomo está compuesto de ocho pequeños módulos ensamblados que corren de un lugar a otro, descubriendo un espacio a la vez.

Para efectuar la lectura de estos tomos, se requiere la participación directa del lector ya que sería imposible descubrir el contenido de los tomos si los módulos no son recorridos. La intención de estos movimientos es generar interés en el espectador por descubrir esas imágenes ocultas bajo los módulos.



Paola Uribe, *La Garza del Invierno*, Libro gráfico alternativo, 1995.

3.2.2 LA IMÁGENES.

3.2.2.1 LAS PORTADAS.

El diseño de las tres portadas responde a las siguientes necesidades: la primera, fue generar una imagen que representara la esencia del cuento a manera de ícono: la garza y el copo de nieve. Ambas imágenes son fácilmente reconocibles en una representación sencilla pero dinámica.

La sencillez del diseño me permitió fraccionarlo y reacomodarlo en módulos base. Cada uno de estos módulos contiene un diseño completo en un orden alterado que hará que las imágenes surjan al acomodar todos los módulos en conjunto, como un rompecabezas en el que el movimiento de sus piezas no lo deforman.

El conjunto de módulos repiten el diseño a manera de tapiz que además de proporcionar una portada agradable, reta al lector a descubrir sus formas a través del movimiento.

Al haber recibido conocimientos sobre el manejo y múltiples usos de la madera durante mi formación como artista visual y específicamente como grabadora, decidí aprovechar los módulos de madera para tallar las imágenes descritas en ellos y así mostrar lo que podría ser una placa matriz de una xilografía.

El entintado de estos módulos permite una mejor definición de las tallas además de proporcionar un mejor acabado al conjunto.

3.2.2.2 LAS PÁGINAS.

Mi formación como grabadora ha sido básicamente sobre madera, sin embargo, por las características anteriormente mencionadas acerca de las dimensiones y manipulación de un juego didáctico y por consiguiente de mi propuesta, decidí escoger una escala reducida para la elaboración de las imágenes talladas.

La madera con sus limitaciones naturales, no me permitió la definición que mis reducidas imágenes requerían por lo que fue necesario reemplazarla por un material cuyo procedimiento técnico no difiriera mucho del de la xilografía. Este material es el linóleo, el cual por su superficie uniforme y suave, me permitió elaborar cortes precisos en un espacio muy reducido, dando como resultado composiciones altamente detalladas en un alto contraste.

Las imágenes impresas narran escenas específicas acontecidas en el cuento cuyo trazo se traduce en formas conocidas y simples permitiendo al espectador una interpretación inmediata de las mismas así como crear o descubrir nuevos conceptos por medio de su imaginación.

Si bien es sabido que de los grabados en linóleo pueden resultar imágenes frías debido a la precisión de formas y de alto contraste ocasionados por las incisiones de las gubias, decidí aprovechar al máximo estas características para contrastar la calidez de las imágenes inspiradas en el cuento con la fuerza de la impresión en blanco y negro.

Con respecto a la lectura de este libro-juego, a pesar de que las impresiones narran el cuento en un orden específico, el observador tiene la entera libertad de escoger su orden y ritmo de lectura.



Paola Uribe, *Corrí a la Puerta Trasera*, linoleografía, 1995.

Ciertamente los linóleos fueron pensados y elaborados para narrar una historia, una escena sucediendo a otra, sin embargo, cada grabado funciona independientemente, apareciendo ante el lector para ser libremente interpretado.

En realidad, las imágenes que contiene este libro son un juego de metáforas: el escritor utiliza la metáfora para traducir sus emociones a palabras en la forma de un cuento; yo he transformado ese lenguaje escrito a imágenes, que si bien se basan en el cuento, fueron mi muy particular interpretación, por lo que pueden considerarse la metáfora visual de una metáfora escrita; por último, el espectador, a falta de un texto en el cual basar su visión, interpreta a su manera las imágenes que observa, es decir que se vale de la metáfora para darles un significado.

La cantidad de grabados se estableció partiendo de dos aspectos: el primero fue la extensión del cuento que los originó y el segundo fue la estructura que los contendría.

Partiendo de la narración del cuento elaboré una lista de escenas a desarrollar tomando en cuenta el número de espacios disponibles en las estructuras que previamente diseñé.

Al disponer de nueve espacios por estructura, la cantidad de escenas suficientes para narrar el cuento en su totalidad resultó ser de veintisiete, por lo que la propuesta consta de tres tomos.

Igualmente, la presentación de los impresos tuvo que adecuarse a los espacios de las estructuras; ésto es que el espacio asignado a cada impresión, es el justo para la imagen, por lo que en este caso el tamaño del papel es el de la imagen.



Paola Uribe, *Gritaron - ¡No te vayas!*, linoleografía, 1995.

3.2.3 EL TEXTO.

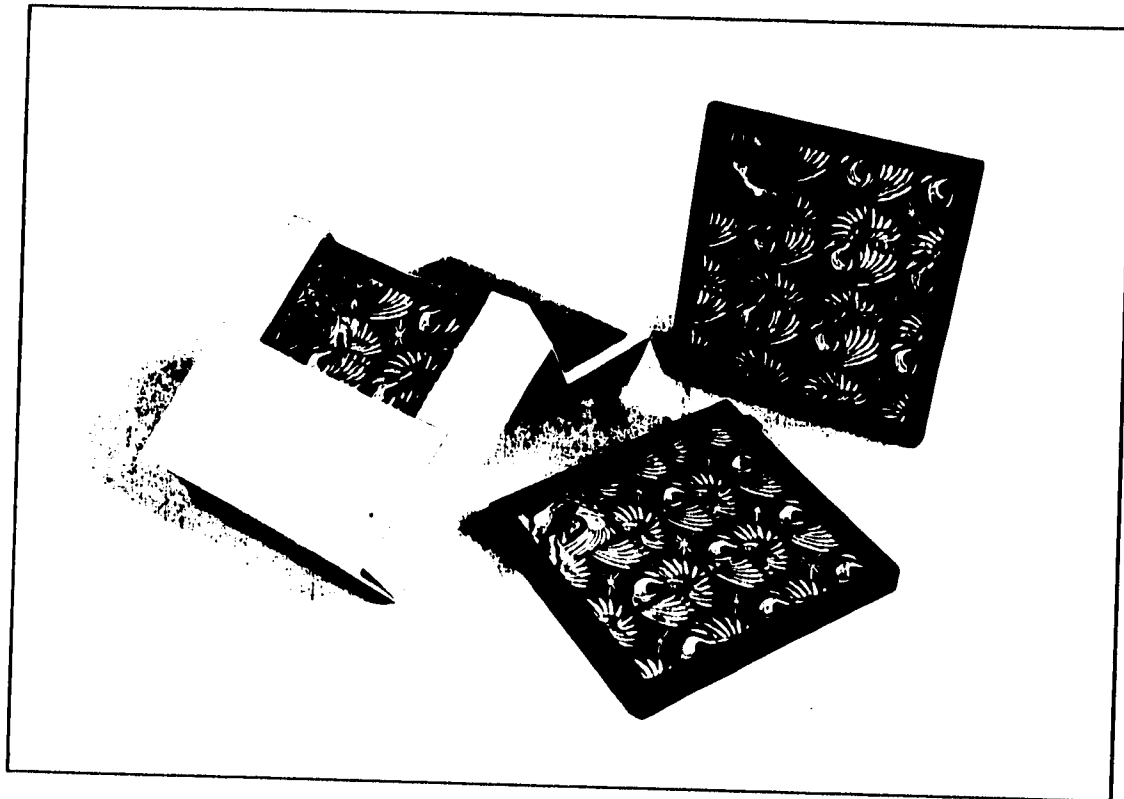
El cuento del autor Juan Manuel Vargas, La Garza del Invierno, es la esencia de este proyecto. Las sensaciones que este relato me provocó al escucharlo, sentaron las bases de contenido y forma de mi libro.

Sencillez, pureza e inocencia conforman este relato, mismas cualidades que caracterizan a los niños y que me motivaron a la realización de este libro-juego.

Las diversas manifestaciones artísticas surgen de la necesidad de expresar ideas. Es por ello que una idea puede representarse de diferentes formas las cuales pueden complementarse enriqueciendo la producción artística en base a un mismo concepto, como en este caso, a través de la literatura y las artes visuales.

3.2.4 LA PRESENTACIÓN.

El diseño del maletín se pensó para mantener la unidad del conjunto facilitando así su transporte y almacenaje. Funciona también como cubierta protectora y de identificación (vid. p. 95).



Paola Uribe, *La Garza del Invierno*, Libro gráfico alternativo, 1995.

CONCLUSIÓN.

El tiempo es una espiral concéntrica que siempre regresa al mismo sitio recreando aspectos de un momento histórico con un carácter evolutivo ligeramente distinto. En el arte sucede algo similar ya que a través de los años y en una constante búsqueda por nuevas maneras de expresión, los artistas han creado, retomado y transformado conceptos para conformar corrientes y estilos que satisfagan sus necesidades de expresión.

Desde los años sesenta se ha venido dando un fenómeno en las artes gráficas: el de la elaboración de libros hechos por artistas.

El formato del libro ofrece a los artistas un medio alternativo con infinitas posibilidades de experimentación y transformación plástica. Para los creadores, el libro es más que un simple soporte; es un objeto que surge por su propia causa, que ya no es únicamente la de su contenido sino la concepción de un todo artístico.

La creación artística es tan diversa como sus formas de producción, sin embargo su razón de ser es una: la necesidad de expresión. Una obra que conjunta varias manifestaciones artísticas, además de cumplir con esta necesidad, puede enriquecerse y por lo tanto complementarse valiéndose de todo aquello que la pueda alimentar. Esta nueva actitud es lo que me motivó a la elaboración de este proyecto, el cual lejos de ser una simple serie de grabados, refleja una concepción mucho más profunda e interesante. Es un proceso de elaboración sumamente cuidadoso y sistemático ya que tuve que unir diversos conceptos (el cuento, la imagen gráfica y el juego didáctico) en uno solo: un libro gráfico alternativo; además hubo que considerar

al público como parte esencial de este proceso puesto que su participación es necesaria para cumplir con los objetivos de este proyecto.

La actitud tradicionalmente pasiva del espectador frente a la obra de arte deja de existir debido a que en el nuevo arte de los libros el público es concebido como una extensión de la obra.

Mi libro en particular atañe principalmente al niño; pretende introducirlo a la observación del arte a través de un juego. Esto, sin duda es una tarea fácil puesto que la natural curiosidad del niño lo lleva a mirar, tocar y jugar con los objetos que se encuentran a su alcance; sin embargo es necesario considerar qué tan accesible puede ser un objeto de arte para niños, lo que me llevó a pensar en lo siguiente:

Existen instituciones educativas que podrían adquirir este tipo de obras para contribuir con el desarrollo artístico del niño; al mismo tiempo, a través de estas mismas instituciones, en colaboración con artistas plásticos, se podrían organizar exposiciones pensadas para los alumnos, quienes con la debida orientación participen y conozcan las diversas manifestaciones artísticas a través de obras concebidas con estas intenciones.

Con estas exposiciones se contribuiría también a motivar a los padres para que consideren la posibilidad de participar en la educación visual de sus hijos, haciendo de las visitas a museos y galerías una actividad cotidiana, y ¿por qué no?, compartir en dado caso, la adquisición de una obra de arte.

Son la diversidad y la libertad de creación características propias del arte actual.

Características que igualmente dieron base a este seminario de libro alternativo en el que fue sumamente interesante participar con esta propuesta de libro didáctico.

La forma de abordar el concepto de libro alternativo por parte de los compañeros que integraron este grupo fue tan diversa como enriquecedora. Esta diversidad de conceptos, materiales, formas y resoluciones me motivan a seguir buscando. Este seminario nos ha dado las bases para continuar con la experimentación y con la producción de obras más comprometidas y maduras en la colaboración de diversos creadores.

La función del libro como obra de arte aún está por comprobarse ya que será necesario acostumar al público a la nueva concepción de ver y manipular directamente el objeto artístico. Por otra parte, los creadores de este tipo de arte tenemos la ardua labor de buscar espacios y formas de mostrar y distribuir nuestras obras.

BIBLIOGRAFÍA.

Westheim, Paul, El Grabado en Madera, 2° ed., México, F.C.E., 1954, 295 pp.

Ellauri, Secco, La Antigüedad y la Edad Media, 4° ed., Argentina, 1978,
Ed. Kapelusz, 429 pp.

Higgins, Dick, et al., Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, E.U.A.,
Visual Studies Workshop Press, 1985, 269 pp.

Catálogo de la exposición Libros de Artista, Madrid, Ministerio de Cultura,
Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, 48 pp.

Renán, Raúl, Los Otros Libros, México, U.N.A.M., 1988, 97 pp.

Hoffberg, Judith, "Libros de Artistas Mexicanos en Artworks", Revista Artes Visuales #26,
U.N.A.M., México, 1980, 72 pp.

Kartofel, Graciela; Marín, Manuel, Ediciones De y En Artes Visuales.
Lo Formal y lo Alternativo, México, U.N.A.M., 1992, 102 pp.

Diccionario Enciclopédico Universal, Barcelona, CREDSA Ediciones, 1972.

The Merriam Webster Dictionary, U.S.A., Pocket Books, 1974.

Menton, Seymour, El Cuento Hispanoamericano, 2º ed., México, F.C.E., 1984, 606 pp.

Elizagaray, Alga Marina, Niños, Autores y Libros, La Habana,
Ed. Gente Nueva, 1981, 181 pp.

Lecturas Infantiles, México, Federación Editorial Mexicana, 1975, 89 pp.

González Casanova, Pablo, Cuentos Indígenas, 2º ed., México, U.N.A.M., 1965, 114 pp.

Perés D., Ramón, La Leyenda y el Cuento Populares, Barcelona,
Ed. Ramón Sopena, 1981, 600 pp.

Funazaki, Yoshiko, et al., Fairy Tales and Fantasies in Illustration,
Japan, Graphic-Sha Publishing Company, 1987, 140 pp.

Berenson, Bernhard, Estética e Historia en las Artes Visuales, 2º ed.,
México, F.C.E., 1965, 264 pp.

Ivins William, Mills, Imagen Impresa y Conocimiento, México,
Ed. Gustavo Gilli, 1975, 233 pp.

Casasús, José María, Teoría de la Imagen, Barcelona, Salvat Editores, 1973, 142 pp.

Hombravella, Francisco J., Qué es la Literatura, México, Salvat Editores, 1973, 143 pp.

Díaz-Plaja, Guillermo, El Libro Ayer, Hoy y Mañana, Barcelona, Salvat Editores, 1973, 143 pp.

Brookfield, Karen, La Escritura, México, Ed. Altea, 1994, 64 pp.

Fabra, María Luisa, La Nueva Pedagogía, Barcelona, Salvat Editores, 1975, 143 pp.