



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL PAISAJE GRÁFICO COMO LIBRO HÍBRIDO

LIBRO GRÁFICO DE PAISAJE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A:

EDUARDO MAGUEY NAVA

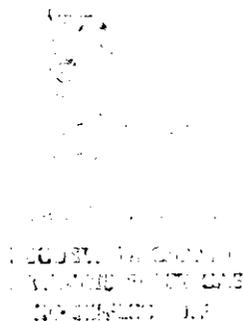
283364

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. EN A. V. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA

ASESOR DE TESIS:
PINTOR. PEDRO ASCENCIO MATEOS

MÉXICO, D.F.

1999





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.

Índice

Pág.

Objetivos 1

Introducción 1

Capítulo 1. El libro 5

1.1 El libro y el hombre 5

1.2 Historia del libro

1.2.1 Escrituras pictográfica y cuneiforme 6

1.2.2 Materiales de escritura 11

1.2.2.1 El papiro 11

1.2.2.2 El pergamino 12

1.2.2.3 El papel 14

1.2.3 Herramientas de escritura 16

1.2.4 La imprenta 16

1.3 El libro como medio artístico 17

1.3.1 El Libro de Artista 18

1.3.2 El Libro Ilustrado 20

1.3.3 El Libro-objeto 22

1.3.4 El Libro Híbrido 23

1.4 Estructura de los libros alternativos 24

1.5 Entrevistas 27

Conclusiones del Capítulo 1 35

Capítulo 2. El paisaje 36

2.1 El arte y el paisaje 36

2.2 El paisaje de Gerardo Murillo 67

2.3 Una visión del paisaje	72
Conclusiones del Capítulo 2	77
Capítulo 3. Desarrollo del libro “El Paisaje Gráfico”	78
3.1 Libro “El Paisaje Gráfico”	78
3.2 Proyecto de trabajo	81
3.3 La Xilografía	82
3.4 Elaboración del libro “El Paisaje Gráfico”	83
3.5 Materiales y herramientas	93
Conclusiones	95
Bibliografía	99

OBJETIVOS DE ESTA TESIS

General

- Revalorar el paisaje como un medio plástico a través de un libro alternativo

Particulares

- Realizar una semblanza histórica del libro y su importancia en el desarrollo de la humanidad.
- Describir los antecedentes simbólicos que condujeron a la estructura del libro, a través de la historia de la escritura desde sus orígenes hasta nuestros días, rescatando los soportes principales en que ésta se llevaba a cabo, su procedencia, funcionalidad e influencia en el libro.
- Exponer la importancia de la invención del papel y de la imprenta en el desarrollo del libro.
- Analizar la producción de libros como medios alternativos en la plástica, así como las características y diferencias de cada uno de ellos.
- Documentar las características, cualidades, concepciones y aportes de libros alternativos con entrevistas a Artistas Plásticos que han incursionado en este género.
- Rescatar los primeros indicios paisajísticos en la historia del arte.
- Explicar las distintas etapas del arte en que se desarrolló el paisaje como un género de importancia dentro de éste, analizando sus principales características y exponentes.
- Rescatar el paisaje en México a través de uno de sus mejores exponentes, Gerardo Murillo, el Dr. Atl, destacando las cualidades de su obra y la trascendencia de ésta en el arte mexicano.
- Estructurar un libro híbrido con paisajes gráficos y textos de destacados artistas, críticos de artes y pensadores, relacionados con este género.

INTRODUCCIÓN

Invariablemente, la realización de un trabajo de tesis conlleva una serie de cuestiones tanto teóricas como conceptuales, así como la firme intención de que éste resulte un elemento de apoyo para aquel que lo consulte y, que al mismo tiempo, se convierta en un material que sea indicativo de un momento y espacio históricos.

Como grabador, es evidente, que mi trabajo de tesis tiene, en primer término y como principal sustento, un fundamento en este campo de las artes; en otros términos, la elaboración de este material se encuentra basada, antes que nada, en mi trabajo gráfico, el cual fundamenta el aspecto técnico de esta tesis.

Sin embargo, como se verá a lo largo de este trabajo, el campo de las artes es tan vasto y abundante, que en estos momentos resultaría prácticamente imposible aislar cada área de acuerdo a sus características específicas y es que, aunque no se trate de algo absolutamente nuevo pues se ha visto ya en diferentes etapas del arte, la interrelación entre las distintas áreas o disciplinas artísticas está, en este momento, más vigente que nunca.

Como se sabe, desde la segunda mitad de este siglo el arte llamado "alternativo" ha ido adquiriendo un interés cada vez más amplio, no únicamente de parte de los artistas, sino también de los espectadores. En este tipo de trabajos, los artistas han podido encontrar un mundo de posibilidades de experimentación tanto técnica como conceptual y, al mismo tiempo, un campo en el que se puede jugar con disciplinas que, a pesar de formar parte del mundo del arte, en otros tiempos se consideraban tan distantes unas de otras, y que ahora se pueden acoplar para formar un sólo arte, como ocurre, por ejemplo, con la danza y la pintura, el teatro, etc.

En este campo de relaciones se engloba el trabajo de los libros alternativos, dentro del cual he ubicado mi proyecto de tesis. Los libros alternativos, surgidos en los años 60 con la idea de crear espacios de arte, forman parte de esta amplia gama de arte alternativo en donde, además, podemos localizar sólo por mencionar algunos, el ready-made, el performance, la instalación, etc. y, a pesar de que gran parte de ellos han tenido una mayor difusión que los propios libros alternativos, personalmente, creo que estos últimos son, muy posiblemente, los que cuentan con un mayor sustento tanto histórico-teórico como práctico. Desde mi perspectiva, los libros alternativos cuentan, detrás de ellos,

no sólo con la historia de los libros en general (que por sí misma tiene un elevado peso específico), sino también con las distintas manipulaciones de materiales que el hombre ha experimentado con la finalidad de expresarse y con la conjugación de disciplinas tan extensas y complejas como el grabado, la pintura, el dibujo, etc.

De todo lo anterior desemboca mi idea central en la realización de este trabajo, es decir, la realización de un libro gráfico de paisaje, ya que todo mi trabajo personal ha girado en este tema, y que tenga una razón de ser. Para su estructuración lo he dividido en tres capítulos: El libro, El paisaje y Desarrollo del libro El Paisaje Gráfico.

En el primer capítulo, *El libro*, explicaré el desarrollo que éste ha tenido a lo largo de los siglos, regresando a las primeras etapas del hombre en que los símbolos, en primera instancia, y los signos, posteriormente, fueron la clave en la evolución de la comunicación humana. Analizaré, desde luego, los primeros tipos de escritura y hablaré de algunos ejemplos de vestigios hallados en donde hay representaciones plasmadas por medio de signos y, a través de los cuales se puede percibir el desarrollo de ésta.

Más adelante, haré un repaso entre los diferentes materiales de soporte empleados durante los siglos posteriores a la invención de la escritura y que fueron y han sido determinantes, hasta la actualidad, en su desenvolvimiento, tales como fueron el papiro, el pergamino y el papel. Haré, además, una breve reseña de los materiales más comunes que se han empleado, a lo largo de los años, tanto para escribir como para plasmar gráficamente el sentir del hombre.

Finalmente, el capítulo 1 queda conformado con la información relacionada eminentemente con el libro como medio artístico. Éste, como lo he mencionado al inicio de esta introducción, es un medio considerado relativamente nuevo, pero luego de todo lo anteriormente expuesto, se confirmará que en realidad rescata gran parte de las características de los primeros libros realizados y que aún escudriña más atrás, es decir, aquellos primeros escritos e imágenes realizados sobre materiales singulares, poco frecuentes e incluso, inimaginables en un momento dado. Indudablemente, el carácter y sobre todo la intención de éstos, es aquello que los convierte en elementos del arte específicos y diferentes a todo lo anteriormente elaborado.

Este último subtema quedará concluido, por un lado, con mis puntos de vista acerca de este tipo de trabajos y las características fundamentales que considero que los

identifican en general como medio artístico y, con entrevistas realizadas a dos artistas grabadores mexicanos, que además, son profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que han incursionado en el mundo de los libros alternativos.

El segundo capítulo, *El paisaje*, lo he definido así, ya que es éste mi tema de trabajo. Este capítulo lo he consagrado al análisis del paisaje como un medio de inspiración artística y en él demostraré, sus enormes posibilidades y contribuciones que ha brindado al quehacer plástico. De este modo, haré un repaso en la historia del arte, distinguiendo a aquellos artistas cuyas aportaciones en este rubro (paisaje) fueron fundamentales para llegar a los conceptos que hoy en día conocemos.

La segunda y última parte del capítulo 2, estará enfocada directamente a un artista mexicano cuya obra paisajística, me parece, contribuyó a la formación de nuevas generaciones de paisajistas en México. Se trata de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien con sus análisis de paisaje, nos heredó una serie de conocimientos que nos permiten, en la actualidad, descifrar de otra manera la naturaleza de este país.

El tercer y último capítulo, *Desarrollo del libro gráfico de paisaje*, estará dedicado a explicar el desenvolvimiento de mi proyecto de libro en todas sus partes; desde su carácter de libro híbrido hasta la importancia que el paisaje tiene en esta idea. Por lo tanto, en este capítulo contemplaré los aspectos técnicos, formales y conceptuales del libro gráfico de paisaje, así como las características y materiales empleados para la elaboración de éste.

De la misma manera, haré una semblanza de la técnica usada en la elaboración de las estampas, en este caso, la xilografía, contemplando sus aspectos históricos, su método de elaboración y las herramientas que se usan para su ejecución.

1. El libro

1.1 El libro y el hombre

A lo largo de los siglos, el libro ha sido una de las principales fuentes de expresión del ser humano; en él, se han podido manifestar no únicamente las grandes ideas de pensadores, científicos, inventores, etc., de nuestra historia, sino que también, aquellas ideas de gente común que de algún modo han dejado sus reflexiones por escrito y, por medio de ellos (los libros) hemos podido conocer gran parte de nuestra historia como humanos y parte de nuestro pensamiento a través del tiempo.

El libro es, sin lugar a dudas, un importante medio de difusión y divulgación del conocimiento científico y cultural de nuestro entorno social y, a través de él, el hombre puede hallar el eco de su propio pensamiento; en los libros, podemos encontrar el registro del tiempo, la huella imborrable de los grandes pueblos.

Indiscutiblemente, este medio es parte del pensamiento mismo de la humanidad y, sin él, sería imposible evocar a tiempos remotos del desarrollo del hombre. Es por esto, que a mi juicio, el libro se convirtió (y así ha sido históricamente) en una necesidad básica que nos abre las puertas al conocimiento y a la verdadera civilización, al tiempo que permite expresarnos, conocernos y comunicarnos.

Sin lugar a dudas, la comunicación a través de los libros ha sido, al paso del tiempo, una de las principales fuentes de información para la humanidad; pero, debido a la introducción acelerada y masiva de los medios electrónicos, cabría hacernos la pregunta ¿qué futuro le depara a los libros? Sabemos que éstos fueron vitales para el desarrollo de la humanidad y que aún en nuestros días, no dejan de ser el motor de nuestro aprendizaje; pero quizás algún día el hombre no valore plenamente la importancia de este modo de expresión.

Finalmente, como lo he dicho, los libros registran el paso del tiempo y serán ellos los que rindan cuentas de nuestro presente a las futuras generaciones.

1.2 Historia del libro

La necesidad del ser humano por expresarse ha llevado al hombre, desde que se tiene memoria de éste, a inventar una infinidad de lenguajes con el anhelo eterno de comunicarse a través de signos convencionales que le permitan transmitir una serie de ideas, sentimientos, pensamientos, conocimientos, etc.

Este afán de comunicación entre los hombres, luego de la aparición de símbolos, inicialmente y, de signos, posteriormente, lo llevó a organizar de una manera concreta lo que hoy conocemos como alfabeto. Desde luego, cada pueblo fue generando sus propios signos y, consecuentemente, se fueron creando diferentes alfabetos, como el egipcio, el fenicio, el griego y el latín, siendo el fenicio la base de la mayoría de los alfabetos que hoy en día conocemos, aunque haya sufrido muy variadas modificaciones o se le hayan agregado algunos otros signos, como lo hicieron los griegos. Éstos, perfeccionaron el alfabeto fenicio con un sistema de vocales y la adición de nuevas consonantes.

Desde su surgimiento, los primeros pueblos utilizaron diferentes materiales para plasmar aquellos símbolos, signos y alfabetos con los que pudieran mantener comunicación con los demás. Originalmente utilizaban materiales naturales como piedras, maderas, metales, tablillas de arcilla, entre otras, pero, debido a que estos materiales no eran completamente manuales, confiables o, resultaban de muy difícil manipulación. Como ejemplo de éstos puedo citar los ladrillos de arcilla de Babilonia, así como el Código Romano de las Doce Tablas, grabadas en planchas de cobre.

Con el tiempo, estos materiales fueron siendo sustituidos progresivamente por otros, como fueron, por ejemplo, las tablillas de madera cubiertas con una ligera capa de cera, en donde se escribía con un punzón de metal; este tipo de tablillas tenían la ventaja de que permitían borrar, lo que permitía corregir lo escrito o reemplazarlo por otro nuevo. Más adelante, aparecieron otro tipo de materiales que definiré posteriormente.

1.2.1 Escrituras pictográfica y cuneiforme

Pero, hablar de la historia de la escritura es partir de una etapa antigua del hombre sobre la cual se cuenta con información específica y, en donde han quedado restos

de los primeros sistemas de escritura conocidos hasta este momento. Me refiero a la cultura mesopotámica.

Durante muchos años, se tuvo la falsa idea de que la historia del hombre tenía su origen a partir de la civilización clásica griega o, al menos, de que era a partir de ese momento cuando se debía considerar que la cultura había tenido un desarrollo digno de tomarse en cuenta. Esto fue motivado principalmente durante el Renacimiento debido al auge y florecimiento del arte clásico.

Este hecho, sin embargo, se fue prolongando durante varios siglos en que no se motivaron investigaciones serias y eficientes sobre el mundo antiguo. De entre los primeros personajes de los que se tiene registro por su interés en descubrir los enigmas de las culturas antiguas, se encontró el matemático danés Carsten Niebuhr, quien en 1765 y luego de una expedición por Persia (hoy Irak) realizó copias fieles de inscripciones cuneiformes breves halladas en monumentos. Sus estudios lo llevaron a concluir que estas inscripciones presentaban tres tipos diferentes de escritura: el antiguo persa, el elamita y el acadio (llamado también asirio o babilonio).

Los estudios de Niebuhr fueron fundamentales para que, varios años más tarde, hacia 1802, el lingüista alemán Georg Friedrich Grotefend, comenzara una serie de trabajos con la intención de tratar de traducir estas inscripciones. Sus resultados consistieron en el desciframiento de algunos signos cuneiformes y tres nombres reales.

El trabajo de estos dos investigadores se convirtió en la puntilla para que, entre 1835 y 1847, el oficial británico Henry Creswicke Rawlinson, lograra descifrar ya, más ampliamente, las inscripciones cuneiformes grabadas en la llamada "Roca de Behistun", en Irán noroccidental, realizadas, además, en los tres sistemas de escritura antes mencionados. La inscripción, finalmente traducida, consistía en una proclama de los triunfos militares que había tenido el rey Darío. Este descubrimiento, se convirtió en un aporte valiosísimo para la historia de la humanidad como el primer indicio de la existencia de un pueblo y de parte de su actividad como tal.

Este descubrimiento, además, desmintió la idea que hasta entonces se tenía de que la escritura cuneiforme era de origen semítico, ya que se creía que sólo los pueblos semíticos, descendientes de Sem, habían habitado la región de Mesopotamia. A partir de esta idea, el lingüista Jules Oppert, en 1869, relacionó estas inscripciones con un pueblo

llamado Sumeria. Así fue como se conoció la existencia de esta cultura en la que se produjeron infinidad de estelas, tabletas, estatuas, etc. Esta es una clara demostración de la importancia de la transcripción de dichas inscripciones.

Hay que decir que la sumeria fue una cultura altamente desarrollada y, tal vez, sus inscripciones daten del comienzo mismo de la escritura. De aquí surgen las primeras pictografías (antecedente de la escritura cuneiforme) de las que se tiene conocimiento y, que representaban básicamente objetos a los que se les solía acompañar por símbolos que representaban números. Se presupone que éstos eran registros de mercancías como granos. Posteriormente, la pictografía llegó a significar ciertos sonidos fonéticos.

Como he dicho, la escritura pictográfica fue el antecedente directo de la cuneiforme, la cual se desarrolló a tal grado, que los sumerios llegaron a realizar contratos, escritos, de tipo comercial y legal, esto es, transacciones y ventas de mercancías y tierras. Estas largas listas de nombres y palabras, pueden ser consideradas como los primeros libros de lectura que, incluso, eran utilizados para el aprendizaje.

Con la tercera dinastía de Ur, el desarrollo de la escritura y la literatura sumerias, fue todavía más abundante. Las escuelas se extendieron como centros de aprendizaje y, en este período, entre el gran número de documentos aparecidos, se encuentra el primer código de derecho del rey sumerio Ur-Nammu.

Con el fuerte poder asumido por los imperios babilónico y asirio durante el segundo milenio a. de C., los documentos sumerios, ahora traducidos al acadio, se extendieron ampliamente, llegando a lugares como Siria, Palestina y Egipto. Para ese momento, el acadio era el idioma del mundo antiguo. También, para esa época, pueblos como los hititas y los hurrianos, habían asumido la escritura cuneiforme, mejorándola y logrando el desarrollo de un alfabeto de 30 signos, más cercano aún a las estructuras alfabéticas utilizadas actualmente.

Pero hay que mencionar que el descubrimiento más grande de textos escritos en sumerio y acadio, fue el de la biblioteca de Asurbanipal creada en el siglo VII a. de C. por el rey Asurbanipal, en Nínive, Asiria. Estos documentos representan escritos de muy diversos temas, que van desde obras literarias y religiosas, hasta textos sobre medicina, astronomía y lexicografía. La importancia de este hallazgo radica no sólo en el valor de

estos documentos que, por supuesto, es inigualable, sino también en el hecho, de que a través de ellos, se pudo conocer el lugar que ocuparon los escribas, gente evidentemente profesional en el asunto, que debía tener una educación amplia en cuestiones lingüísticas, humanísticas, teológicas, matemáticas, etc. y una disciplina rigurosa. Los escribas debían saber matemáticas y astronomía para poder calcular el movimiento de los planetas y de este modo asesorar al rey en el manejo del calendario.

Como dije antes, los primeros libros mesopotámicos trataban una gran diversidad de temas, destacando escrituras sobre la naturaleza en donde se asientan nombres de animales tanto salvajes como domésticos, de árboles, plantas, piedras, estrellas y también se explicaban partes del cuerpo humano, porque la medicina también fue un campo desarrollado entre los sumerios. Otro tipo de libros eran los geográficos; en ellos se especificaban los nombres de ciudades, países, ríos, canales, considerados entonces lejanos. Por último, existían libros de carácter técnico; en ellos se detallaba la manera de realizar objetos de madera, arcilla, piedra, metal y otros materiales.

Los textos literarios también se desarrollaron ampliamente. Los poetas redactaron innumerables obras literarias, particularmente poesía escrita en acadio pero con personajes sumerios que, sin embargo, vieron su decadencia al ser destruido el reinado de Ur, en el siglo XXI a. de C. Esto nos lleva a comprender la manera en que se realizaba la multiplicación de los libros, de forma totalmente manual, por escribas y copistas especialistas.

La escritura cuneiforme fue característica de Mesopotamia durante casi 2 500 años. Si bien la cuneiforme representó una evolución en la transmisión de conocimientos, también representó una evolución en el aspecto técnico. Y es que cada vez se hacía más urgente realizar las escrituras a una velocidad mayor y, mientras las pictografías requerían de un mayor tiempo debido a que eran grabadas en las placas de arcilla en columnas verticales, la escritura cuneiforme se realizaba sobre las mismas placas escribiendo en líneas horizontales, lo que trajo más rapidez en el trazo.

Por otro lado, la escritura pictográfica padecía limitaciones tales como la transmisión de conceptos abstractos y, aunque los escribas comenzaron a utilizar los pictogramas como ideogramas, no dejaban de presentar confusión. Un avance verdaderamente importante en esta necesidad de interpretación, la propició el inicio del uso

del lenguaje hablado, que en el sentido más rudimentario, comenzó con dar a cada sonido un símbolo fonético, de manera que era posible deletrear cualquier palabra en el lenguaje.

No obstante tales avances, era absolutamente necesario encontrar un tipo de lenguaje y de escritura que diera cabida a toda la amplitud de pensamientos del hombre, en donde fuera posible reproducir los conceptos más abstractos que el ser humano es capaz de razonar.

HIERATICA EGIPCIA	FENICIO	GRIEGO CLASICO	LATIN
𐀀	𐤀 ALEF	Α α ALFA	A
𐀁	𐤁 BETH	Β β BETA	B
𐀂	𐤂 GUIMEL	Γ γ GAMMA	G
𐀃	𐤃 DALETH	Δ δ DELTA	D
𐀄	𐤄 HÉ	Ε ε EPSILON	E
𐀅	𐤅 RAU	Ϝ ϝ DIGAMMA	F
𐀆	𐤆 ZAIM	Ζ ζ ZETA	Z
𐀇	𐤇 HETH	Η η ETA	H
𐀈	𐤈 TETH	Θ θ THETA	
𐀉	𐤉 IOD	Ι ι IOTA	I
𐀊	𐤊 KAT	Κ κ KAPPA	K
𐀋	𐤋 LAMED	Λ λ LAMBDA	L
𐀌	𐤌 MEM	Μ μ MU	M
𐀍	𐤍 HUM	Ν ν NU	N
𐀎	𐤎 SAMECH	Ξ ξ KSI	
𐀏	𐤏 AÍM	Ο ο OMICRON	O
𐀐	𐤐 PHÉ	Π π PI	P
𐀑	𐤑 ÇADE	Σ σ ΣIGMA	S
𐀒	𐤒 QUOF	Φ φ PHI	Q
𐀓	𐤓 RESH	Ρ ρ RU	R
𐀔	𐤔 SIN	Υ υ UPSILON	V
𐀕	𐤕 TAU	Χ χ PSI	X
		Τ τ TAU	T
		Ω ω OMEGA	

Origen de la escritura

1.2.2 Materiales de escritura

Como se ha visto al inicio de este capítulo, la necesidad del hombre por expresarse gráficamente, lo ha conducido, a lo largo de los siglos, a una búsqueda constante y permanente por encontrar aquellos materiales en los que pudiera plasmar sus ideas.

Estos materiales, lo he mencionado ya, han recorrido desde aquellas tablillas de arcilla empleadas en Babilonia o las piedras labradas por nuestros antepasados zapotecos, hasta el papel común utilizado en nuestros días, o infinidad de variables más. Sin embargo, un hecho que me parece fundamental a tomar en consideración, es que siempre, invariablemente, la búsqueda se ha centrado en aquellos materiales que no sólo resulten de fácil manipulación, sino que, además, sean resistentes y permanentes.

Debido a que este tema está enfocado al desarrollo del libro, en específico, a continuación presento un breve recuento de aquellos materiales que resultaron no únicamente importantes, sino decisivos, en la evolución de éste.

1.2.2.1 El papiro

Durante un largo período los copistas realizaron casi todos sus libros sobre papiros, pero con la aparición de pergamino, hacia el siglo III a. de C., éste se convirtió en un material ideal para la escritura. Sin embargo, hasta entonces, este material todavía era altamente costoso, por lo que se empleó casi exclusivamente para obras de lujo.

El papiro, era una planta muy común en Asiria, Egipto y Abisinia. De su tallo o médula se extraía una especie de película muy fina y alargada llamada líber, de donde se deriva la palabra libro. Luego de un tratamiento especial que incluía humedecer las tiras obtenidas, prensarlas y secarlas, el papiro resultante podía funcionar como una hoja de papel.

Como este material era de fácil adquisición, se utilizó desde tiempos antiguos en Egipto, teniendo una presentación constante en forma de rollo, naciendo así los volúmenes (palabra que en latín significa rollo). Éstos estaban formados por hojas de papiro unidas, de manera que se formaban tiras muy largas (de hasta 10 metros) pero estrechos

(de 12 a 30 centímetros). El uso del papiro se propagó y, se puede decir que desde el siglo VII d. de C. los griegos y los romanos realizaban sus escritos sobre este material. Actualmente, los únicos papiros que se conocen fueron encontrados en tumbas egipcias y algunos rollos encontrados en Erculano. Fuera de éstos, no se conserva ningún otro escrito sobre este material.

Me parece importante remarcar que el papiro fue un material ampliamente utilizado que se mantuvo en uso hasta el siglo X cuando desapareció totalmente, como resultado de la introducción del papel en Europa. El papiro en su momento tuvo tal aceptación, que se escribió sobre él en fenicio, árabe, egipcio, griego, latín, etc.

1.2.2.2 El pergamino

Por su parte, el pergamino, aparecido en el siglo III a. de C., poco a poco fue convirtiéndose en un material de uso común entre los egipcios, hebreos y posteriormente, los griegos. El pergamino, cuyo nombre proviene de la ciudad de Pérgamo, sin saber a ciencia cierta si ahí se inventó o si ahí, simplemente, se manufacturaba, era un material elaborado de pieles curtidas de animales y preparadas, por lo tanto, para la escritura.

Los libros en pergamino más antiguos que se conocen y se conservan en la actualidad provienen de épocas posteriores al siglo III d. de C. El pergamino, a diferencia del papiro, sí sobrevivió a la aparición del papel ya que éste siendo de piel de cordero, ternera, cabra o cerdo, era muy elegante. Hasta el siglo XIII de nuestra era todavía se prefería un pergamino muy fino y blanco llamado vitela. En cuanto a su forma y composición, los manuscritos antiguos se clasifican en volúmenes y tomos.

A los libros clasificados como volúmenes se les atribuyó ese nombre porque, al igual que los papiros, formaban rollos cuando estaban cerrados. Los volúmenes se componían de hojas de pergamino pegadas unas a continuación de las otras de manera que formaban una larga banda. La cabeza de esta banda se fijaba sobre una varilla de madera ligera o marfil llamada ombilic o umbilicus (ombligo), alrededor de la cual se enrollaba toda la banda. Cada uno de los extremos del volumen solía ser decorado lujosamente por una especie de discos de metal (oro, plata u otro) o de marfil con el fin de darle belleza y, al mismo tiempo, proteger los cantos. Las dimensiones eran variables y podían ir desde formatos muy pequeños, hasta aquellos grandes que llegaban a ser mayores a los 20 metros

de largo. Otra característica, radica en el hecho de que a la mayoría sólo se les escribía de un lado (existieron pocos escritos por los dos), pero el texto se podía disponer de dos maneras: la primera, en pequeñas columnas perpendiculares formando páginas y, la segunda, a lo ancho del pergamino. Todos los volúmenes que formaban parte de una misma obra se ligaban y después se les colocaba acostados o se cerraban en cofres cilíndricos que se aseguraban con llave.

Los conceptos empleados en torno a estos escritos, estaban perfectamente diferenciados. Así, por ejemplo, la palabra volumen significaba un solo rollo, esto es, una sola unidad material; por su parte, la palabra liber que, como lo he mencionado significa libro, significaba la unidad intelectual, es decir, que en un volumen podía haber varios libros o, que un libro estuviera escrito en varios volúmenes; por otro lado, aquella obra que estaba compuesta por varios volúmenes o rollos, se llamaba biblios (de donde proviene la palabra biblioteca).

Los manuscritos llamados tomos (también llamados códices), tenían la misma forma de los libros tradicionales modernos, esto es, eran cuadrados y además, podían estar escritos por ambas caras, gracias a la resistencia del pergamino. El nombre de códices (codex), fue asignado por los romanos para designar a estos libros por su formato cuadrado.

Los tomos estaban compuestos, al igual que los volúmenes, de hojas puestas unas sobre otras a las que se les cosía juntas. Para protección, se les recubría con tablillas de madera o de piel, similares a las pastas actuales o, de otro modo, se les encerraba en un estuche. Las hojas o folios se escribían de los dos lados y la escritura se representaba a menudo dividida en dos o tres columnas. Las dimensiones de los tomos, como las de los volúmenes, eran de lo más variadas, habiendo desde los muy pequeños hasta los de formato grande. Los copistas de la Edad Media tuvieron una mayor tendencia a hacer este tipo de libros, habiendo pocos ejemplos de libros en rollos.

Algunos de los mejores copistas fueron los monjes que poseyeron las más grandes e importantes bibliotecas tanto en el Imperio Bizantino como en Occidente. En la Edad Media, otro elemento pasó a formar parte fundamental en la elaboración de textos y libros armados. Se trató de la pintura que, de la mano de la caligrafía, produjo libros que constituyen verdaderas obras de arte; esta pintura miniaturista, pasó a formar parte de un trabajo llamado "iluminación" o "ilustración". Los más bellos libros de entonces estaban

decorados por pinturas y es por ello que no se puede separar la evolución de ambas artes, tan ligadas en occidente.

En la época merovingia, los libros estaban sobriamente adornados; en la carolingia, al contrario, se escribían manuscritos de notable elegancia, de color púrpura y en letras de oro, pues iban dirigidos a los emperadores. En esas etapas se copiaron numerosos escritos históricos, religiosos, filosóficos y literarios. En los siglos XI y XII los libros eran de gran formato y la mayor parte de los que se conservan en nuestros días son de tipo religioso, Bíblico o litúrgico.

Para conseguir a menor precio, los libros de pocas hojas y la reproducción de imágenes, se tuvo la idea de grabar placas en las que se habían tallado caracteres e imágenes que se reproducían en papel. Así se empieza a trabajar la xilografía y basta decir que en Europa el libro hecho a base de esta técnica data del año 1418.

1.2.2.3 El papel

Indiscutiblemente, uno de los más grandes inventos del hombre fue el papel que, como se sabe, tuvo su origen en China aproximadamente 100 años antes de Cristo y su difusión tuvo carácter universal durante la Edad Media. Los chinos fueron los primeros en imprimir con caracteres de madera durante los siglos VII y VIII, por lo que se les considera los antecesores de la imprenta que más tarde desarrollaría Gutenberg y que se convertiría en un medio que abriría las puertas a un mundo cada vez más comunicado. Es por esto que se considera que "la imprenta es la madre de la civilización, y el papel, el medio que perpetúa las ideas y aspiraciones de los hombres, que ensancha su capacidad de comunicación y diálogo".¹ Y es que, en efecto, el papel se ha perpetrado y fortalecido a través del tiempo como la materia más sólida y consistente de escritura.

Se dice que los chinos utilizaron como materia prima para la elaboración del papel, inicialmente, desperdicios de seda deshechos y macerados que se aplastaban hasta tener un carácter de pasta y que después ésta se secaba dando como resultado un papel fino; pero, como su costo era muy elevado, la seda fue prontamente sustituida por otros materiales más baratos, como cortezas vegetales, fibra de bambú, fibra de morera, etc.

¹Manuel Salvat (coord.), *El libro, ayer, hoy y mañana*, p. 26.

Como ya mencioné, este invento data del año 100 a. de C., pero desafortunadamente no se conserva ningún escrito sobre papel elaborado en esta época y sólo los más antiguos que se conocen proceden de los siglos II y III de nuestra era.

Durante mucho tiempo, el papel fue fabricado exclusivamente por los chinos, pero a mediados del siglo VIII, el secreto fue revelado a los árabes por unos prisioneros chinos que se encontraban en Samarcanda y que sabían el arte de la elaboración del papel; la escasez de las materias primas arriba descritas, propició que aquellas fueran sustituidas nuevamente, pero ahora por trapos de algodón y cordelajes viejos. Aproximadamente, fue hasta el año 1100 cuando el papel se introdujo a Europa a través, justamente, del comercio ejercido por los árabes en España, en donde quedó establecida la primera fábrica formal productora de éste de la que se tiene registro. En España, se experimentó con un nuevo material para producir papel: el lino.

Aunque los materiales utilizados para su producción fueron variando según la región en la que se elaboraba y, aunque el papel oriental es normalmente de algodón y de seda, mientras que el occidental, es de trazo, de plantas o de pasta de madera, es importante mencionar que el proceso de producción no sufrió variaciones radicales. Este proceso consistía en dejar pudrir el material, luego comprimirlo hasta formar una pasta y, luego de pasarla por un bastidor cuyo fondo estaba cerrado por alambres de latón llamados corondeles, sostenidos perpendicularmente por otros más separados llamados puntzones que tenía la función de registrar la marca del papel (marca de agua), se le dejaba secar o se le encolaba para que permitiera la escritura con tinta ordinaria.

Con los avances tecnológicos y los adelantos de la química y de la mecánica, la producción del papel manual o de cuba, que era el resultado de un proceso eminentemente artesanal, fue siendo sustituida. La máquina de papel continuo que fue inventada por el francés Louis Robert y utilizada, en primera instancia, en Inglaterra, rápidamente comenzó a ser distribuida en todo el mundo. Este nuevo invento, con el que además se empezaron a utilizar materias primas como la fibra de madera y la paja mezcladas con los trapos, trajo como consecuencia el desarrollo acelerado de la industria del papel, al grado de que, actualmente la variedad y diversidad de éste resulta incuantificable.

1.2.3 Herramientas de escritura

Antiguamente, el formato de los libros se clasificaba según el plegado del papel. Un libro plegado en dos se llama infolio y tiene cuatro hojas; plegado en cuatro, se llama en cuarto y tiene ocho hojas, etc. Los instrumentos para escribir varían dependiendo de las necesidades y del material del libro, pero también han variado al paso del tiempo dependiendo de los recursos con que cada pueblo ha contado.

Se sabe de herramientas como el grafio, estilo o estilete utilizado para materiales duros y que los antiguos empleaban para grabar sobre la cera o metales como el plomo; el penicillus o pincel empleado lo mismo en China como en la Europa Medioeval en donde se usaba específicamente para trazos de letras de oro y para la decoración de manuscritos de lujo; la canna, caña afilada o cálamo usado particularmente en Egipto y al cual se le afilaba hasta obtener una punta partida a la mitad, similar a las plumas fuente actuales; el calamus o pluma de ave (ganso, águila o cuervo), que sustituyó la caña y que afilada podía tener distintas calidades de línea; la pluma metálica, que a pesar de ser un instrumento antiguo, comenzó a distribuirse hasta mediados del siglo pasado (s. XIX), el lápiz (grafito) y la tiza, antiguamente conocidos y, por supuesto, un material fundamental para la historia de la escritura: la tinta, cuyos orígenes se remontan, por un lado a los chinos, pero que también fue ampliamente utilizada por los griegos y romanos y, más adelante, durante la Edad Media.

1.2.4 La imprenta

Con la llegada de la imprenta y la gran comercialización del papel se abrieron las puertas a una amplísima difusión del libro impreso. La imprenta, inventada por el alemán Johann Gutenberg, fue uno de los más grandes descubrimientos de la humanidad y, hasta la fecha, ha sido un portentoso medio que ha permitido la reproducción masiva y rápida de la comunicación escrita.

La instalación de imprentas, luego de su difusión a lo largo de Alemania, se fue expandiendo, inicialmente, por el resto de Europa y, posteriormente, en los demás continentes. Así, esta industria llegó a México hacia 1535, casi 95 años después de su descubrimiento en 1440.

De la técnica utilizada por Gutenberg en el desarrollo de la tipografía, se sabe que los caracteres fueron fundidos en metal, modelándolos en arena y retocándolos luego con un punzón. Éstos, están fabricados en una aleación de plomo, antimonio y estaño, con un poco de cobre o zinc, con lo que se logra darles mayor resistencia ante la acción de la prensa. Actualmente se realizan matrices en cobre para vaciar los caracteres, proceso que fue ideado por Schoeffer, quien perfeccionó los tipos haciéndolos más pequeños. La imprenta original de Gutenberg, así como la actual, presentaba en la superficie de un extremo del tipo, la letra, el signo o el número en relieve, grabados invertidamente, logrando que al ser impresos, se registraran al derecho.

Las imprentas actuales han tenido una gran diversidad de modificaciones, pero en el fondo conservan la esencia de la creada por Gutemberg; como fuera, este descubrimiento fue enormemente trascendental en el desarrollo de las artes gráficas.

De esta manera, queda claro que la necesidad del hombre por comunicarse gráficamente, lo obligó a penetrar en una búsqueda constante de aquellos medios que le permitieran difundir, de forma efectiva y rápida, a un número mayor de gente, sus ideas, pensamientos, conocimientos, descubrimientos, etc.

1.3 El libro como medio artístico

Es indudable que la imprenta fue, desde su invención, el medio más adecuado para la producción en serie del libro escrito y que su uso continúa siendo aún vigente, aunque los medios tecnológicos actuales superen en rapidez de producción la elaboración de éstos.

Como lo mencioné anteriormente, el libro tuvo un desarrollo considerable al paso de los siglos hasta llegar a su forma actual. No obstante, en nuestros días los artistas visuales han visto en el libro un medio plástico que puede ir más allá de las fronteras que tradicionalmente se le han atribuido, es decir, como un medio que puede ser manipulado con un objetivo artístico.

Pero, para entender la necesidad de los artistas por manipular un objeto con formas y con una función establecida desde siglos atrás, haciendo a un lado toda una serie

de preceptos, éstos han tenido que remitirse, forzosamente, a los inicios mismos de la escritura, de la aparición del libro y del desarrollo de éste, ya que la constitución de los libros antiguos suele asemejarse más a las formas alternativas que el artista de hoy busca.

Es bien sabido que este siglo, el XX, ha tenido características singulares en todos los campos de la plástica, ya que los artistas modernos han buscado romper con arquetipos creando formas nuevas (en algunos casos) o renovando ideas (en otros tantos) antiguamente aplicadas y desarrolladas en el arte. Por lo tanto, los medios alternativos y más concretamente el libro como medio alternativo, se comienza a manifestar a partir de la década de los 60 como una necesidad de ampliar los medios de expresión y comunicación.

Cuando los artistas plásticos se plantean la posibilidad de utilizar al libro de una manera distinta a la tradicional, es decir, diferente al objeto (cuadrado o rectangular) encuadernado que contiene hojas con determinada información escrita y, además, voltean al pasado para reconocer que entre los primeros libros se representaban cualquier tipo de símbolos o signos, retoman esta idea y la empiezan a explotar conscientemente con el afán de enriquecer su trabajo plástico.

1.3.1 El Libro de Artista

Actualmente se hace una separación entre los distintos tipos de libros alternativos de acuerdo a sus características particulares. Uno de ellos es el Libro de Artista, término utilizado por primera vez por Denise René y que denomina a aquellas obras concebidas en primera instancia para ser reproducidas en pequeñas ediciones, conservando su carácter de obras originales.

El libro de artista surgió, como lo he dicho, en los años 60, en medio de los movimientos vanguardistas de esa década. El primer trabajo de este tipo se le debe a Dieter Rot, artista alemán, quien en 1961, encuadernó algunas hojas sacadas de viñetas y materiales tomados tal cual de medios de comunicación masiva, numerándolos y firmándolos, construyendo un libro.

Otro artista, el norteamericano Edward Ruscha, presentó en 1962, un año después de Rot, una serie de fotografías en blanco y negro de gasolineras a manera de secuencia, sin firmarla. De esta forma, estos dos artistas se convirtieron en los artífices del

libro de artista, al presentar imágenes originales y abriendo este campo hacia dos direcciones: por un lado, Ruscha mostrando con constancia imágenes en serie a manera de libro sin pretensión estética y, por el otro, Rot, explorando en cada uno de sus trabajos, con la idea de ilimitar las formas de presentación de éstos. Ambos, abrieron las perspectivas de interpretación del libro como una obra de arte en sí misma con una nueva configuración y contexto. Sin embargo, hay que decir, que no fue hasta 1977 cuando una exposición de libros de artista consiguió tener resonancia internacional.

Como características principales del libro de artista se pueden identificar las siguientes:

- Obra original, cuya creación es concebida absolutamente por el artista.
- Debido a que en su totalidad es realizada por el artista, tanto los textos (si los hay) como las imágenes serán de su autoría.
- Espacio que contiene, desde su soporte hasta su contenido, una propuesta plástica.
- Por su carácter original, se reproduce en ediciones pequeñas.
- El libro de artista constituye una obra en sí misma, no un medio de difusión de ella.

Es claro que uno de los aspectos principales que comienzan a marcar la creación de este tipo de trabajos alternativos, radica en la necesidad de los artistas, cada vez mayor, de difundir su obra para llegar a un público más numeroso y ésta ha sido tal, que se han llegado a utilizar otros medios de comunicación tales como el disco, el cassette y el video.

Por último, la idea central del libro de artista, es la de transformar un objeto (libro) elaborado originalmente sin una pretensión artística, en un espacio cuyo soporte y contenido constituyan una obra que contenga una propuesta plástica.



Paola Uribe Gaudry, "La garza del invierno", Libro de artista, 1995

1.3.2 El Libro Ilustrado

Otro concepto de los libros alternativos lo constituye el Libro Ilustrado, el cual marca su principal diferencia del de artista en el hecho de que es el producto de un trabajo conjunto entre un escritor y un artista (grabador). Estos normalmente son obras de gran formato que comúnmente se realizan con papel de alta calidad y debido a que son grabados originales, la tipografía utilizada suele ser finamente hecha a mano y en algunas ocasiones se presentan con empastados elegantes, convirtiéndose en libros de mucho valor; además, su tiraje es limitado por su carácter artesanal.

En el sentido conceptual, se podría decir que el libro de artista representa un proyecto más complejo, ya que es en el artista en quien recae toda la construcción intelectual de la obra no a través de la ilustración de un texto, sino por medio de un trabajo absolutamente personal. Esto es todavía más evidente cuando se sabe que frente a un libro ilustrado, éste se considera prioritariamente como la obra del escritor. En cambio, el libro de artista es en su totalidad, como lo he dicho, el trabajo del artista y así, tanto las imágenes

como los textos (si es que los hay), así como el montaje, son producto de su autoría y de su creatividad, lo que le permite transmitir en plenitud sus ideas.

En resumen, las características principales del libro Ilustrado son las siguientes:

- Es el resultado de un trabajo conjunto entre un escritor y un grabador.
- El grabador marca el sentido de la imagen.
- Trabajo sumamente artesanal, ya que incluso la tipografía es a mano, con fina caligrafía.
- Por lo anterior, reproducciones de ediciones pequeñas.
- Suelen presentarse con elegantes empastados.
- El resultado se le atribuye, prioritariamente, al escritor.



Alejandro Pérez Cruz, "Más allá de las ruinas", Libro de artista que incluye poemas de José Emilio

Pacheco, 1994

1.3.3 El Libro-objeto

Una variante más de los libros alternativos, está representada por los Libros-objeto. Estos son, en la mayoría de los casos, el resultado de un texto escrito por un escritor y un artista que crea una envoltura para el libro.

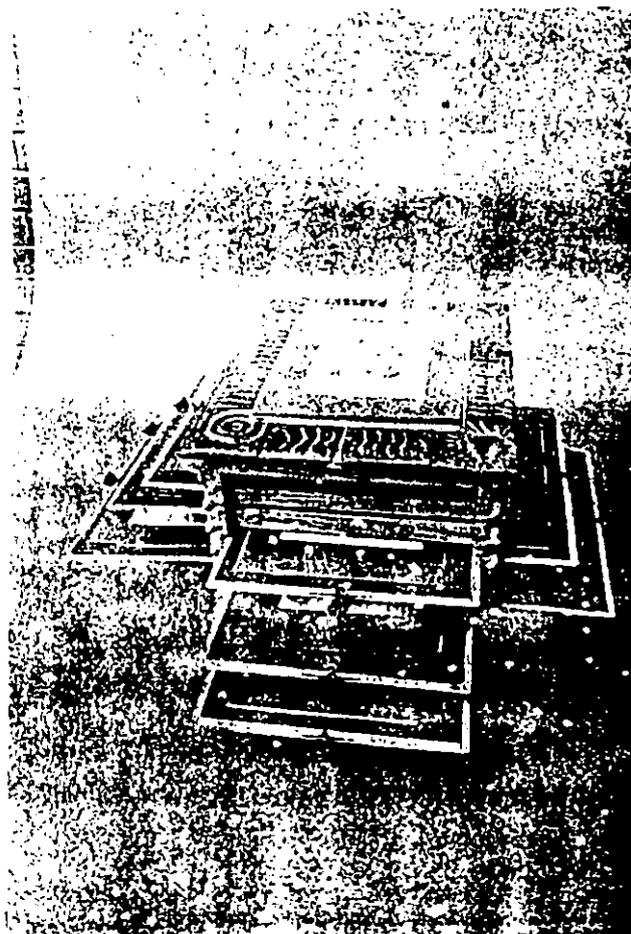
Los primeros libros-objeto conocidos se remontan a los años 30, cuando los poemas-objetos realizados por los surrealistas fueron posteriormente encuadernados por Georges Hugnet para los libros de sus amigos, bautizándolos entonces con el nombre de libros-objetos. Otro ejemplo son los libros editados por Soleil Noir, que consistían en unas envolturas-esculturas realizadas por artistas que contenían textos de escritores impresos generalmente sobre papel artesanal.

Otra interpretación de los libros-objeto, es de origen más reciente y está inspirada en las técnicas de collages del Arte Pop, del Nuevo Realismo y del uso de materiales de desecho del Arte Povera. Aquí, se considera al libro como un objeto liberado de la parte literaria. Entre los primeros trabajos de este tipo se encuentran los de Erick Dietman y los de Marcel Broodthaers.

Como quiera que sea, el libro-objeto tiene características muy particulares, entre las que se distinguen:

- Casi siempre, son el resultado de un texto escrito por un escritor y del trabajo de un artista que crea la envoltura para dicho escrito (libro).
- El objeto tiene más peso o importancia que el texto mismo.
- Por lo general, tiene carácter escultórico o pictórico.
- Suele ser de grandes dimensiones.
- Se le considera libro, liberado de todo carácter literario.
- Pierde el sentido de comunicación en pro del escultórico o pictórico.

De lo anterior, cabe decir que en el libro-objeto, el interés principal se localiza en la parte material del objeto, por encima de la parte informativa del texto. A esto se debe que uno de los elementos más importantes de estos trabajos son las dimensiones y las características del objeto, que suelen ser esculturas o pinturas. Aquí, el libro pierde su función de comunicación.



Elba Hernández, "Ardeo", Libro-objeto con poemas de la autora, 1994

1.3.4 El Libro Híbrido

La última variante que se puede identificar entre los libros alternativos, es la que constituyen los Libros Híbridos. Estos, son libros con características múltiples en relación a las otras categorías que aquí he mencionado, es decir, que son libros que retoman elementos de los libros de artista, objeto e incluso, ilustrados, en donde el artista interviene, manipula, crea, transforma, etc. Estos, se pueden considerar lo mismo el resultado de una combinación de los anteriores o, como producciones que se encuentran en las intersecciones de los categorías antes mencionadas.

Por supuesto, sus características son tan variables y tan vastas, como todas las de los libros anteriormente descritos.

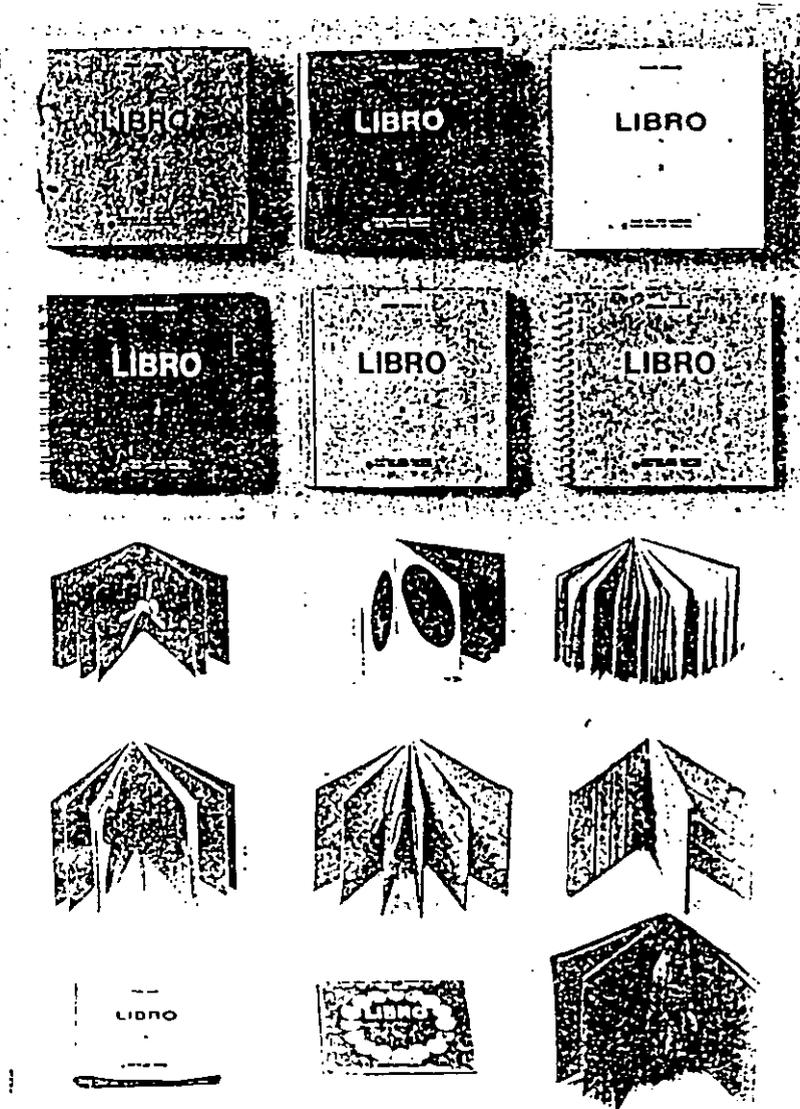
1.4 Estructura de los libros alternativos

Como lo he descrito anteriormente, los libros alternativos se asemejan en su estructura a los libros antiguos, sólo que, a diferencia de éstos, los primeros buscan una estructura funcional de acuerdo a los intereses plásticos; es decir, el artista manifiesta en un libro estructuras de espacio, ritmo, forma, color, tamaño, etc., según las necesidades de su proyecto.

Obviamente, la descripción que he realizado de cada uno de los libros alternativos existentes, ha dejado de manifiesto que es prácticamente imposible enmarcar a éstos en estructuras específicas, puesto que su diseño es el resultado de proyectos que responden a los intereses particulares de cada artista y, es tan variado, como lo puede ser cada uno de dichos proyectos; no obstante, los libros alternativos tienen, en general, características comunes que los acercan unos a otros y que, incluso, los han llevado a rebasar las fronteras que marcaban diferencias entre ellos.

Entre las cualidades de los libros alternativos que me parecen dignas de resaltar y que resultan compartidas por todos ellos, creo que, principalmente éstos carecen de una forma específica, de un espacio o dimensiones determinadas, pues, como ya lo he dicho aquí, a diferencia de otro tipo de trabajos, los libros alternativos responden a una libertad formal amplia en donde el artista decide lo que quiere decir con su trabajo y cómo hacerlo.

De esta manera, el espacio que el artista crea con su libro, trata de ser aprovechado al máximo con nuevas formas de lectura visual o escrita; en este sentido, se han realizado innumerables variantes de libros no únicamente en la elaboración y experimentación con materiales, también en la tipografía utilizada. Además, las dimensiones de éstos en la actualidad difieren mucho de la tradicional, es decir, un libro alternativo difícilmente es concebido con una forma rectangular que pueda hojearse página por página.



Estructura de los prelibros

Otra de las características de este tipo de trabajos, radica en el hecho de que los artistas que se dedican a elaborar libros alternativos no pretenden, de origen, encontrar lo bello en la elaboración del trabajo, sino que, su interés primario debe ser el colocar el libro en un contexto plástico y real. Por otro lado, un libro en sí mismo tiene la función de

transmitir ideas que enriquezcan el conocimiento del hombre, así es que, quien elabora libros alternativos no puede perder de vista el papel principal del objeto en cuestión, esto es, que este tipo de trabajos debe también buscar la difusión del conocimiento de los artistas, aunque, por supuesto, en otro contexto de libro.

En cuanto a los materiales utilizados, se ha podido ver que pueden ser de los más variados, yendo desde aquellos comunes como papel, hasta aquellos insospechados para ser empleados en la elaboración de un libro. Lo que resulta interesante, es que la producción de un libro alternativo corre, totalmente, por cuenta del artista, pues en él se deposita toda la responsabilidad de la realización, siendo él quien debe valorar desde la idea a transmitir, hasta el material que empleará para su elaboración. Desde luego, ese material debe estar ligado a la idea, ser coherente con ella y, en fin, los dos deben complementarse mutuamente para convertirse en una obra sólida.

Una característica más de esta clase de trabajos y que en lo particular me parece uno de los más grandes fundamentos de su existir, es que al tratarse de libros, éstos deben estar concebidos como formas y objetos manipulables por el espectador, es decir, que deben estar pensados no para ser exhibidos como una obra de arte "prohibida" que debe pasar el resto de sus días detrás de una vitrina, sino que deben ser elaborados con la firme intención de que se convertirán en objetos de manipulación táctil y que ello, a la larga, les provocará un desgaste, tal y como ocurre con los libros antiguos. Aquí, radica su carácter didáctico, la cual es otra de sus características, pues al invitar al espectador a su manipulación, a hojearlos, a manejar los contenedores, a descubrir qué hay dentro de ellos, etc., no sólo se transforman en materiales en donde la sorpresa y el misterio están presentes, sino que, además, se convierten en fuentes de instrucción, en donde el proceso de enseñanza-aprendizaje encuentra un campo fértil.

Las formas de los libros son variables, así es que los hay desde aquellos circulares hasta algunos cuadrados. Esta es una de las ventajas que ofrecen los libros alternativos, ya que el artista puede concebir su idea de mil maneras posibles y escoger una de ellas en donde descansará completamente su proyecto de trabajo, sin limitarse a formatos específicos. Sin embargo, me parece importante mencionar que muchas veces las ideas no son cimentadas de la mejor manera, provocando que algunas veces se propongan formas que no caben dentro del tema de trabajo o simplemente no haya correspondencia entre ambas. Es por esto, que aunque se tengan muchas ideas en torno a un proyecto, debe

buscarse el mejor planteamiento para lograr resultados sugerentes, con buena fundamentación.

Un error en el que se suele caer, es el hecho de que en su trabajo, el artista muchas veces sólo busca "justificar" su producción plástica en este campo, es decir, que no se tiene un conocimiento pleno de los libros alternativos, por lo que su producción en ésta área es pobre y sin ninguna aportación plástica, si no es que se vuelve una mera imitación o una copia fiel de otros trabajos de ese tipo, sin tener conocimiento o sustento en la idea formal y conceptual.

Me parece que éste es uno de los riesgos que corren este tipo de trabajos debido a su propio carácter experimental, y es por esto que creo firmemente que, el realizar un libro alternativo no debe ser el resultado de una moda, sino el resultado de una investigación, un conocimiento teórico e histórico de éstos y de una búsqueda con fines plásticos, por encima de todo lo demás.

1.5 Entrevistas

Para entender de una forma más amplia la producción de los libros alternativos, es importante consultar y conocer los puntos de vista de artistas visuales que han incursionado en este campo. De esta manera, este trabajo e tesis se enriquece más con testimonios de artistas que caminan por esta línea. A decir de ellos, el campo de los libros alternativos requiere de una mayor difusión que permita acercarse tanto el artista a su público, como el público al arte.

De la misma forma, es importante que estas alternativas plásticas se acerque cada vez más a un mayor número de artistas visuales, permitiendo enriquecer, criticar, manipular, los libros alternativos.

A continuación, rescataré los puntos más importantes de las entrevistas que realicé a artistas visuales cuyo trabajo se ha visto impregnado por estos nuevos medios plásticos, las cuales nos permitirán conocer de manera más amplia el campo de los libros alternativos.

Entrevista al Pintor y Grabador Mtro. Pedro Ascencio Mateos

- ¿Cuál es su visión de los libros?

Un libro es un suceso en la vida, un contexto histórico que requiere ser actualizado. No hay un término preciso del libro, no hay un camino establecido que nos indique cómo debe ser un libro.

El libro, dentro del contexto plástico se concibe como una idea alternativa, a través de los libros-objeto, de artista, híbrido e ilustrado. Dentro del campo de los libros, yo, en lo personal, me desplazo en la idea de un libro de artista gráfico, el cual me permite retomar tanto aspectos técnicos como formales del pasado. Pienso que no hay un parámetro que permita saber lo que va a pasar o lo que ha pasado, por eso creo que es importante fundamentar el trabajo de uno en las ideas pasadas, como concebirlas dentro del futuro próximo.

- ¿Cuánto tiempo tiene de realizar libros de artista?

Alrededor de seis años. Esto me ha permitido enriquecer aún más mi trabajo gráfico y conocer más el contexto de éstos, tanto en su importancia histórica como en su importancia plástica. Una de las cosas que más valoro en el campo de los libros alternativos, es que me han permitido encontrarme con herramientas antiguas y trasladarlas a un contexto actual.

Como podemos ver en los libros, catálogos, revistas, videos, especializados en el campo de los libros alternativos, la idea del libro alternativo fue concebida en los años 60, así es que el estudiar todo este proceso que han tenido, me ha permitido valorar de una manera más amplia el trabajo y la concepción plástica de esta propuesta artística.

- ¿Qué relación tiene el libro que usted maneja con su temática?

Como lo dije anteriormente, mi obra se cimienta en un libro de artista gráfico, pero a la vez, retoma puntos de otros tipos de libros. Mi temática tiende al realismo mágico, a la expresión fantástica de las cosas, a la relación hombre-figura, animal-símbolo.

Ahora bien, relacionar la temática con el libro es muy importante, ya que éste debe ser concebido en su totalidad. Los materiales que me permito usar son el metal, la madera, el papel de algodón, el papel amate, cuero, piel, entre otros. Éstos, me permiten enmarcar en una idea global el proyecto a realizar.

- ¿Cómo concibe usted los libros dentro de la sociedad?

En nuestra sociedad, los libros carecen de una buena difusión, por lo tanto, no hay un hábito de la lectura y pienso que es importante generar una cultura de los libros, ya que a través de éstos se refuerzan y maduran las enseñanzas, influyendo y agilizando los caminos a seguir en nuestra formación.

Los libros deben estar al servicio de la gente, de los científicos, artistas, para que así el hombre haga valer el tiempo que le tocó vivir, ya que sin ellos sería difícil dejar un registro o testimonio de nuestro presente a generaciones futuras. El libro en nuestro país debe ser un reflejo de lo que es México, cómo piensa el mexicano y a través de ellos debe aprender a expresarse y comunicarse.

- ¿Qué refleja su obra?

Como lo dije anteriormente, mi trabajo se enfoca a mitos, leyendas, hombres, símbolos y animales, con los cuales trato de transmitir miedo, angustia, soledad, furia, locura, erotismo, ensoñación. A través de mi obra, trato que el espectador se identifique con ella, trato de registrar mi tiempo en las imágenes.

- ¿Cree usted que en el medio artístico hay un conocimiento de los libros alternativos?

Los libros comunes como los libros alternativos necesitan una difusión más amplia que nos permita acercarnos más a ellos. El artista que elabora libros alternativos debe madurar una idea a través de su simbología, herramientas, vestigios del pasado y, sobre todo, conocer ampliamente su función histórica.

El artista debe compartir sus conocimientos con el espectador a través de su obra, debe llevarlo a la apreciación, a la sorpresa y, principalmente, al respeto y la valoración del arte en nuestro país.

Con el libro alternativo, el libro está destinado a cumplir otra función ya que su concepto se transforma. Los libros elaborados por un artista deben cumplir su función con el espectador que es la de transmitir una idea y un nuevo concepto de libro. Cuando vemos un libro de artista como un objeto vedado e inaccesible, no cumple su función como tal, ya que se vuelve un libro sin vida y, por lo tanto, un objeto que no nos transmite nada.

Como lo dije anteriormente, los libros registran nuestro tiempo, por lo tanto, un libro de artista o un libro alternativo debe registrar que fue manipulado, que fue visto y apreciado, que cumplió su función de transmitir una idea.

Otra de las características muy importante en los libros alternativos, es que por su carácter, podríamos considerarlos como libros efimeros, ya que a través de la manipulación estos se van terminando.

- Por último ¿cuál es su visión de las artes plásticas en México?

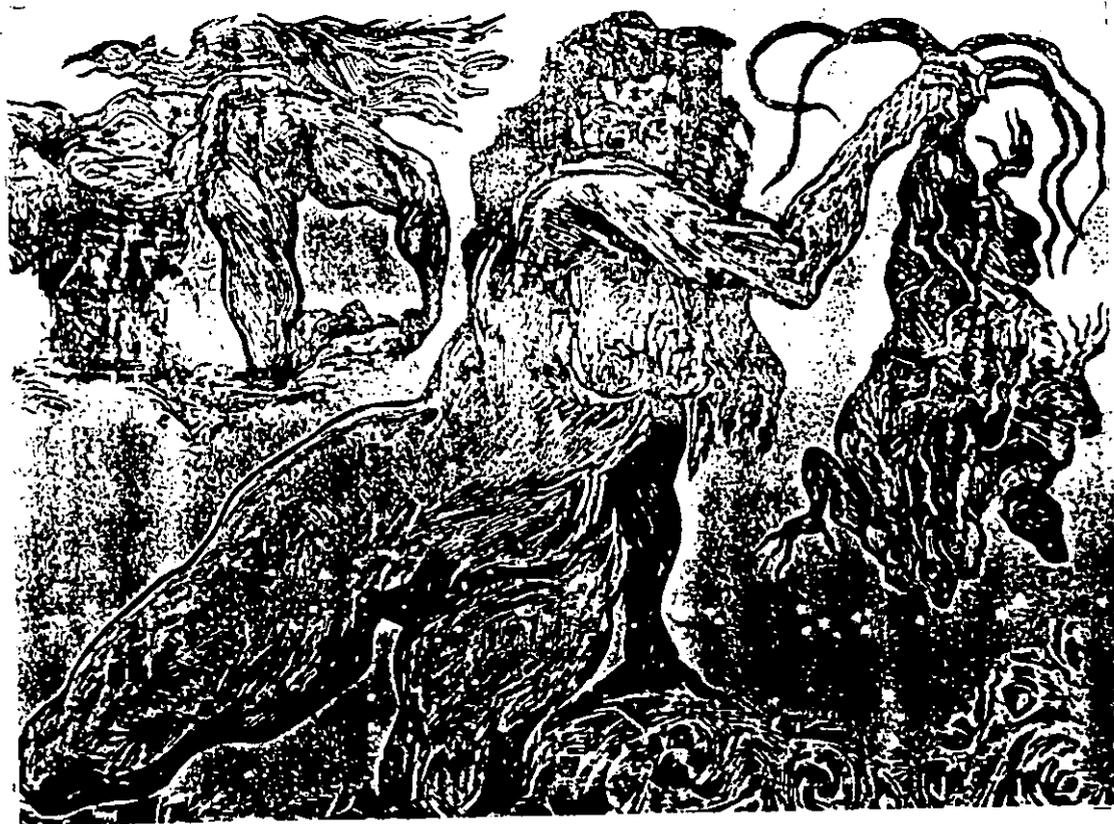
En México, como en otros países, tu tiempo que te ha tocado vivir te va marcando la pauta en tu creación. El artista tiene que aprender a auto-evaluarse, así como a estar abierto a la crítica exterior; sólo así, llegaremos a cierta madurez que nos permita enfrentar el mundo de las artes visuales.

Otra de las cosas que me parecen fundamentales, es que el artista debe aprender a revalorar el academicismo en las artes, es decir, tenemos que aprender a manejar adecuadamente las herramientas, nuestros conceptos, las técnicas, etc., porque sólo así tendremos la libertad y la destreza de hacer propuestas concretas.

También es importante que el artista aprenda a identificarse con los grandes maestros del pasado. Yo, en lo personal, he recibido una influencia en mi formación de artistas como Durero, Goya, Van Gogh, Rembrandt, del arte japonés y holandés, que me ha permitido enriquecer mi quehacer plástico. Estas influencias me parece que son importantes dentro de la formación de un artista, ya que nos permite ampliar nuestra visión sin dejar de ser uno mismo.

Finalmente, pienso que todo este contexto del arte y los libros alternativos me han permitido conocer y estudiar la historia del hombre y los libros, pues en ellos se

posa la cultura de todos los tiempos. Creo, entonces, que es importante generar una cultura de los libros, ya que a través de ellos podremos liberarnos como humanos.



Pedro Ascencio, "Relato en torno a los mitos y leyendas: una evocación poética en la imagen gráfica", Libro de artista, 1994.

Entrevista al Artista Visual Eduardo Ortíz Vera.

Los libros alternativos.

- ¿Cuál es tu visión acerca de los libros alternativos?

Es otro recurso de expresión por el cual el artista estructura en imágenes y con textos una "lectura", adecuándose a las características formales y conceptuales de un libro.

- En los 60 y 70 el libro se manifestó como un medio artístico ¿crees que en nuestros días sea un medio vigente?

El libro como medio (alternativo) artístico, si bien como lo mencionas tuvo su auge en los sesenta y setenta, como recurso artístico ya en el pasado era apreciado por reyes, Papas, príncipes y artistas. Baste mencionar a los manuscritos, los libros ilustrados de la Edad Media y el Renacimiento hasta los primeros libros impresos en xilografía y posteriormente en metal y litografía, a las cajas realizadas por Marcel Duchamp.

En nuestros días, la vigencia del libro artístico depende de la "calidad de la propuesta artística" que exprese el libro, y la "cualidad artística" depende de muchos factores que implican consideraciones no sólo de oficio, sino también de reflexión teórica, de sugerencia visual, de referencia histórica, filosófica, poética, etc., etc.

- ¿Cuál es tu experiencia en el campo de los libros?

Soy partícipe del taller de producción del libro alternativo desde su fundación en la ENAP. En cada incursión he procurado una conjunción entre imagen y texto en el sentido de que las imágenes sean una metáfora del contenido poético o del contexto de las mismas.

Mi experiencia implica una actitud intimista entre el objeto (el libro) y quien lo posee leyéndolo, habiendo una relación de los sentidos, la percepción y la reflexión con la materia formada como libro.

- Si has incursionado en este medio ¿en qué tipo de libro te gusta manifestar tu sentir plástico (artista, objeto, etc.) y por qué?

El libro de artista de formato más o menos tradicional sobre el cual se puede realizar "una lectura" entre imagen y texto es el que me gusta realizar. Porque como escribí en la pregunta anterior, el libro de artista es un medio de experiencia íntima.

- La elaboración de los libros alternativos se da por lo general a través del Seminario del Libro Alternativo; tú, como maestro de la ENAP ¿contemplas la necesidad de abrir un taller que imparta la enseñanza de los libros alternativos? ¿por qué?

Es necesario no sólo un taller de libro alternativo, sino también de elaboración de libros tradicionales, de encuadernación, de conocimiento de papel, de pieles, de caligrafía y, sobre todo, de talleres de lectura; porque en general los alumnos no saben leer, no tienen por tanto un aprecio al libro, solo con el hábito y la comprensión de la lectura pueden desarrollar un respeto al libro. Deduzco que se realizan más propuestas de libro objeto que de libro de artista por esa falta de lectura de los libros tradicionales.

- ¿Qué te han dejado otros artistas que han incursionado en este medio? ¿han influido en tí cuando piensas en tus libros?

La posibilidad y la confirmación que el libro de artista es un medio de expresión que puede tener tanto peso en su calidad artística como la pintura, el grabado o dibujo. Y, por supuesto, los libros hechos por algunos artista sí han influido en la elaboración de los míos.

- Como Artista Visual ¿qué futuro crees que tengan los libros alternativos en México?

El futuro de los libros alternativos en México depende de aquello que comento en la pregunta dos, la "calidad de la propuesta artística". Por otra parte, en tanto existan artistas que tengan un aprecio al libro, el mismo tiene para el futuro todas las posibilidades.

Conclusiones Capítulo 1

Para comprender el desarrollo y las posibilidades de los libros alternativos como medio plástico, resulta invariablemente necesario conocer y entender a plenitud el desarrollo de los libros como aquellos objetos tradicionales que conocemos.

Como lo he descrito a lo largo de este capítulo, las necesidades propias de la naturaleza humana, fueron conduciendo al hombre a buscar cada vez más y mejores métodos eficientes de comunicación. Con la aparición del lenguaje y, posteriormente, de la escritura, se abrió ante el ser humano una posibilidad única e incomparable, en relación a los demás seres vivos, de comunicación y desarrollo de las capacidades intelectuales de éste. De esta manera, es como la invención del libro vino a constituir una de las grandes creaciones humanas que permiten no sólo acortar las distancias entre los pueblos, sino también acercar al hombre a un mundo lleno de conocimientos, pensamientos, inventos, goces espirituales, etc., así como trasladar al hombre a su pasado histórico, abriéndole una alternativa y una visión para un mejor futuro.

Y es justamente en este último rubro, en el de los goces espirituales, en donde resulta prácticamente imposible encasillar al libro como aquel objeto cuadrado cuyas hojas escritas nos permiten penetrar en su mundo. Precisamente aquí, es donde el artista visual hace acto de presencia para demostrar que no sólo esa forma determinada puede constituir un libro; el artista visual demuestra que retomando la experiencia y la historia de éstos, se pueden construir libros que no necesariamente deben adecuarse a los tradicionales.

Los libros alternativos, ya sean de artista, objeto, ilustrados o híbridos, vienen a formar parte, por lo tanto, de una variedad infinita de alternativas con las que los artistas plásticos podemos contar para manifestar una idea a través de imágenes visuales, que además de ser funcionales en el sentido de la conceptualización de dicha idea, sean también funcionales en la relación creador-espectador.

2. El paisaje

2.1 El arte y el paisaje

Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objeto de deleite. Las hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y ahora, pensamos en ellas como componentes de una idea que hemos llamado naturaleza.

Kenneth Clark

Para entender el paisaje como un género artístico, me parece necesario hacer un pequeño recuento de los momentos más significativos en su desarrollo a lo largo de los años, así como de los distintos periodos por los que ha aparecido como motivo pictórico en el arte.

Inicialmente, haré una semblanza de las principales características de aquellos primeros resquicios en el tratamiento del paisaje durante la Edad Media y que, algunos años más adelante formarían elementos de importancia y quizás, determinantes, en la continuación del manejo de este tema que a la larga pasaría a formar uno de los géneros más estudiados en la plástica.

En los comienzos del medievo, al igual que a lo largo de éste, el paisaje manifestaba una simbología de la naturaleza, sólo que al principio sus imágenes se alejaban demasiado de la apariencia real que guardaban las cosas. El sentido simbólico que se le dio a la naturaleza fue, en gran grado, la consecuencia que las artes guardaban con la doctrina cristiana medieval, ya que ésta dictaba las normas que debía seguir la gente y por ende, las artes. Por ejemplo, el mar era simbolizado como tempestad, el campo era tarea dura para el hombre, etc., de modo que las cosas materiales y naturales tenían una función simbólica, se les asignaba un significado de acuerdo a las necesidades espirituales o religiosas, es decir,

que el arte de este periodo tenía la característica de transformar una idea en un objeto determinado, o comunicar algo a través de un objeto.

En la plástica medieval, por lo tanto, las flores, árboles, etc., no son vistos como tales, sino como elementos cargados de una divinidad, es decir, en gran medida, el lugar que el hombre del medievo le asignó a la naturaleza fue de carácter religioso. Posiblemente el ejemplo más claro (que aún en nuestros días en el terreno religioso se concibe) lo podemos ver en la idea de que el jardín más florido, representado por el Edén, es aquel en donde la naturaleza habita su más añorada armonía.

Por medio de este tipo de representaciones, el hombre medieval comenzó a concebir en gran medida a la naturaleza como una forma de encontrarse en el paraíso, lo cual, obviamente, favorecía a la iglesia.

Por su parte, la idea de la naturaleza en conjunto, es decir, como paisaje de montañas, nubes, valles, árboles, etc., es durante la Edad Media un temor difícil de enfrentar, quizás por la influencia que la iglesia tenía sobre la gente por lo que el hacedor de arte se conformaba con representar la naturaleza cerrada, conservando la concepción de este periodo en donde la simbología actuaba como decoración.



Xilografía de la Biblia pauperum (s. XV)

de *El Grabado en Madera*, p. 1

Cuando el arte empieza a manifestarse fuera de su naturaleza cerrada, lo hace de una manera poco realista, por ejemplo, una montaña no era representada como tal, sino que se simbolizaba como una enorme roca. De esta manera, el artista manifiesta que más allá de sus concepciones ideales, hay otras cosas que componen el mundo, aunque la manera de hacerlo fuera a través de interpretaciones erróneas, esto, debido probablemente al hecho de que no las exploraba ni las analizaba detalladamente.

Poco a poco, la idea de concebir la naturaleza con un sentido simbólico se fue perdiendo, debido a que a finales de este periodo y gracias a las crecientes ideas humanísticas, el hombre comenzó a tener otra idea del espacio y la luz, ya que tuvo que enfrentarse no sólo a su pequeño hábitat natural, sino que se permitió explorar más allá de lo que sus ojos podían ver, al tiempo que se vio influenciado por los avances científicos y nuevos descubrimientos que durante el Renacimiento comenzaron a surgir.

A partir de ese momento, es decir, durante el Renacimiento, se empezó a estudiar el paisaje como un elemento pictórico y muestra contundente de esto fueron, por ejemplo, los estudios de Leonardo da Vinci, los cuales posteriormente influyeron en los artistas interesados en este tema.

Inicialmente, quiero mencionar que la influencia que la iglesia tuvo en el arte durante un largo periodo fue determinante, ya que además de la imposición del manejo de ciertos temas y técnicas, la mayoría de los artistas se veían obligados a trabajar por encargos, limitándose en muchas ocasiones a reproducir pasajes bíblicos. Este tipo de encargos, sin embargo, no fueron exclusivos de alguna etapa en específico, pues durante momentos como el Renacimiento, el Barroco y el Rococó, un alto porcentaje de los artistas trabajaban por encargos de sus mecenas (patrocinadores), produciéndose todavía obras en las que se seguían tratando temas religiosos y, en donde algunas veces estas figuras, es decir, los mecenas, aparecían como un personaje más dentro del cuadro. Pero además de los religiosos, se comenzaron a trabajar otro tipo de temas como fueron los retratos, bodegones e inclusive muchas veces se representaron historias de la mitología griega. Este tipo de temas poco a poco se fueron abriendo campo y, en unos cuantos años su demanda se incrementó notablemente.

En lo que respecta al paisaje, hay que decir que durante muchos años éste no fue considerado como un género pictórico, fue ignorado y, de hecho, su mayor utilización fue la de un mero recurso escenográfico o un simple ornamento del cuadro. De esta manera,

la naturaleza era llevada a los lienzos por medio de una traducción y un camino simplistas, carente de una interpretación y, en general, su uso se manifestó como un recurso sencillamente decorativo. Una muestra clara de lo anterior, se puede ver en las obras de los pintores italianos renacentistas, los cuales solían colocar a sus personajes, dando lo mismo que fueran retratos, representaciones bíblicas, mitológicas, etc., como los elementos principales dejando ver normalmente zonas de campo abierto a través de ventanas, arcadas o simplemente abriendo al paisaje como fondo decorativo.

Como ejemplo evidente de lo mencionado arriba, me parece digno de mención el cuadro de la Monna Lisa o Gioconda de Leonardo da Vinci; aquí, el personaje aparece en primer plano y, el paisaje, está situado como un fondo que da la impresión de encontrarse únicamente para complementar la escena. En esta obra tal parece que Leonardo trató de ofrecernos dos estudios diferentes ya que el retrato no necesita tener como fondo un paisaje, pues se sostiene por sí sólo; de la misma manera, el paisaje situado en el cuadro puede valerse por sí mismo como una obra sin necesidad del personaje central.



Monna Lisa, Leonardo da Vinci,
de *Historia del Arte. Primer Renacimiento*, p. 101.

*En cuanto nace el día, el aire está repleto
de innumerables imágenes a las cuales
el ojo sirve como imán.*

Leonardo da Vinci

Como lo mencioné antes, los pintores renacentistas se valían del paisaje como un recurso y, al igual que en la Gioconda, en muchos lienzos de este periodo se puede ver esa característica: el motivo central de la obra parece no tener relación alguna con el fondo paisajístico. Esta manera de manejar el paisaje, propició que la esencia que éste escondía no fuera estudiada con el mismo interés que se ponía en otros elementos, limitándolo únicamente a los convencionalismos de cada pintor. Inclusive, los pocos pintores que pusieron un interés especial en el paisaje, no fueron considerados como artistas serios en la época, es por esto que la mayoría de ellos se mantenían en la línea tradicional, esto es, interpretar y colocar al hombre constantemente como el elemento fundamental de la obra.

Mientras en Italia Leonardo da Vinci llevaba a cabo sus estudios e investigaciones, en Alemania otro artista se encontraba incursionando en el paisaje de manera más directa. Se trata de Alberto Durero, pintor y grabador que gozó de gran prestigio en el campo del grabado en madera y cobre.

Durero fue uno de los primeros artistas que dedicó tiempo completo a la contemplación del paisaje ya que, como lo podemos ver en su producción, puso una meticulosa atención en la naturaleza arrojando imágenes con una interpretación fiel a lo que sus ojos y su cerebro registraban, así como un detallado trato a las interpretaciones de grandes masas.

Sin duda alguna las aportaciones que Durero hizo a los paisajistas y en el campo de la gráfica son valiosísimas, sobre todo en el campo gráfico, ya que se convirtió en uno de los grabadores más prestigiados en el buril, grabado en cobre y en madera. En este último destacó considerablemente por la forma de tratar la madera, la calidad a veces muy detallada pero vigorosa y expresiva, y por la luminosidad y relación que guarda el blanco y negro en sus estampas. Durero asimiló perfectamente las teorías del arte del norte y sur de Europa, sobre todo de Italia.

En cuanto al paisaje, Durero ofrecería otra visión y concepción de la naturaleza, con lo cual se podría decir, rompe con el esquema renacentista de fijar la naturaleza como fondo de composición, sin lograr una verdadera relación del paisaje con el personaje. Como ya lo mencioné, Durero es atraído por una visión minuciosa de la naturaleza, dándole esto, como resultado, aprender a diferenciar planos, graduar los tonos de las cosas, para así generar profundidad, etc. Durero dedicó un interés especial por ésta, de modo que realizó innumerables acuarelas y grabados de elementos paisajísticos, que en la época carecían de interés o importancia en la pintura del momento, como fueron piedras, árboles, hierbas, etc., logrando conocer a la perfección cada uno de los elementos que la visión naturalista podría ofrecer.

Alberto Durero es, sin lugar a dudas, uno de los artistas que impulsaría de manera notable el paisaje como género artístico, dejando una puerta bierta para los artista que incursionarían en este campo.



Cabaña de un pescador, Alberto Durero,
de El Arte y el Paisaje.

Después del trabajo de Da Vinci y de Durer, en general el paisaje permaneció "escondido" en las pinturas de los siglos XV y XVI, sin grandes innovaciones o cambios en su funcionalidad; no obstante, hubo algunos pintores que empezaron a incursionar en él como un motivo de estudio, pero aún así, no se desligaron por completo de la idea renacentista.

De cualquier manera, estas nuevas incursiones fueron trascendentes en lo que sería después la concepción del paisaje, las cuales servirían notablemente a los paisajistas holandeses, primero y, a los románticos, posteriormente. Por ejemplo, un cuadro que destaca por un nuevo trato en la manera de entender al paisaje, es la "Tempestad" de Giorgione, en el cual la atmósfera, el espacio y el fenómeno meteorológico, es decir, la tormenta misma, sugieren una nueva concepción de la naturaleza; pero aún así, el hombre no deja de estar presente en el cuadro como el elemento principal, capaz de dominar todo lo que le rodea. Desde mi punto de vista, este es apenas un intento, muy interesante, por vislumbrar los secretos que guarda en su interior la naturaleza.

Además, hay que decir que este pintor es uno de los más importantes de la época en cuanto al paisaje, ya que no trata de narrar historias en sus pinturas, ni busca un significado concreto con su obra, se desliga por completo de los temas iconográficos y religiosos y, lo más importante en él y que fue retomado por paisajistas posteriores, es que trata de crear estados de ánimo según el sentir del artista, estableciendo un precedente de lo que muchos años después perseguiría la pintura romántica.



La Tempesta, Giorgio de Castelfranco (Giorgione),
de *Historia del Arte. Alto Renacimiento II*, p. 13

Por su parte, en Francia, en el siglo XVII, destacó en el ámbito paisajístico Claude Gallée o Claude Lorraine, nombre por el cual sería mejor conocido. Este artista se caracterizó por dar a la naturaleza otro contexto y, aunque sus obras representan aún los convencionalismos establecidos por la época (muchas veces él sólo pintaba el paisaje natural y arquitectónico y sus discípulos los personajes ubicados ahí), se percibe ya un interés centrado en el paisaje. Lorraine se interesó siempre en resolver los problemas de la luz y perspectiva que ofrecía la naturaleza. Sus cuadros parecen ser a veces un poco escenográficos, idealizando y cargando de dramatismo los efectos de la luz en los espacios brumosos, tanto en el cielo, como en los reflejos del agua.

La forma en que Loraine trató la luz influyó considerablemente en los paisajistas holandeses como Jan van Goyen y Jacob van Ruysdael y, posteriormente en el romanticismo y de manera más directa, en William Turner por la manera de dramatizar los efectos luminosos en sus pinturas, a quien se le podría considerar sucesor de los conceptos pictóricos de Loraine, sobre todo en su primera etapa como pintor.

Posteriormente al trabajo de Loraine, en el norte de Europa y como producto de la práctica del protestantismo, la pintura holandesa se comienza a manifestar con un desligue, en cierto grado, de los temas religiosos e iconográficos, surgiendo pintores que empezaron a incursionar en escenas costumbristas, retratos, bodegones y el paisaje, que alcanza hasta un cierto nivel la aceptación en el medio artístico. Este parece ser un punto de partida hacia una nueva concepción del arte, en la que se incluía la aparición de nuevos temas y recursos pictóricos que pudieran adquirir en el cuadro la misma relevancia que tuvo el hombre en otros momentos.

*A fuerza de descomponer, de filtrar
los rayos y la sombra, de reducir la luz
con el diafragma de su cámara oscura,
(Rembrandt) llega a elaborar en el
fondo de su conciencia una especie
de sol interno que da a las cosas de
este mundo quién sabe qué apariencias
del otro.*

Louis Gillet

De esta manera, los artistas se empiezan a desligar de la idea que impuso el Renacimiento en donde el hombre y Dios eran el objeto central de las pinturas. Por esto, en esta nueva etapa, podemos ver obras en donde se pintan lo mismo un pan, una copa de vino, un platillo, un ramo de flores, una naturaleza muerta, una nube, una montaña, un árbol, etc., como objetivos principales del cuadro.

Como lo he dicho, los temas religiosos no fueron desligados totalmente de la obra de los pintores, un ejemplo de ello se ve en el trabajo de Rembrandt, quien realizó varios grabados tratando temas del Nuevo Testamento. La diferencia que existió entre este momento del arte y etapas anteriores en cuanto al manejo de estos temas, es que en el caso de Rembrandt, este pintor empieza a dar prioridad al estudio de la luz. Este interés lo dejó de manifiesto tanto en sus grabados como en sus retratos, paisajes, etc.



Paisaje de los tres árboles, Rembrandt,
de *Historia del Grabado*, p. 183

Cabe decir que en este periodo los géneros de retrato, escenas costumbristas y paisaje tuvieron una relevancia considerable, ya que se convirtieron en motivo de fascinación por parte de los pintores, que se comprometieron con ellos como un género de estudio. Respecto al paisaje, esto arrojó como resultado que se empezara a tener plena conciencia del espacio, la composición, las luces que se generaban sobre todo en el cielo, etc., llevándolos a crear un concepto estético del cielo y la tierra. A esto se debe que sea en este periodo cuando el artista empieza a entender más plenamente la naturaleza, permitiéndose hacer estudios al natural de los árboles, las nubes, los cielos, las montañas, los ríos, etc., lo cual influyó considerablemente en la pintura romántica. Es por esto que "un paisaje holandés planteado con el cruce de las coordenadas de espacio y duración es un lugar y un instante, un ser vivo, un retrato de un trozo de la naturaleza, que deberá ser naturalista de un modo tan auténtico y tan intensamente animado como un retrato de hombre"².

²René Huyghe, *El arte y el hombre*, p. 252.

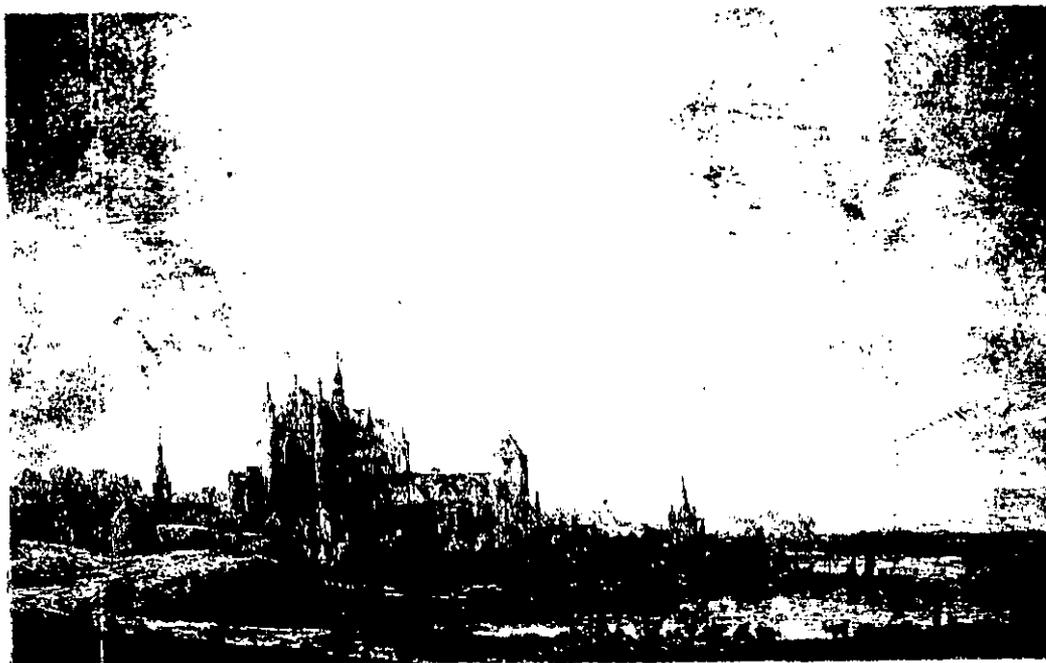
Así es como las praderas, los cielos nublados, la hierba, los campos, se comienzan a ver a través de pinturas, convirtiéndose en temas preferidos por algunos pintores, de manera que este tema poco a poco se fue ligando a la vida de los artistas holandeses.

Toda pintura holandesa se compone de curvas descritas en torno de una luz dominante. Pintura alguna lleva con más certidumbre del primer plano al último. Se habita en ella, se circula en ella. Se siente la tentación de levantar la cabeza para medir el cielo.

Eugène Fromentin

Como ya lo mencioné, los pintores holandeses manifestaron un verdadero interés por la naturaleza, de modo que es en este periodo, sobre todo, cuando el paisaje alcanza su plenitud como género pictórico, dejando atrás la idea concebida por los renacentistas. En esta etapa el artista retiene su mirada en el paisaje, para descubrir la grandeza que éste manifiesta.

Es con el pintor Jan van Goyen cuando la naturaleza adquiere una concepción que habría de perdurar en este género, pues sus paisajes representan la emoción que los hombres manifiestan ante la contemplación de la naturaleza. Sus cuadros muestran un interés latente en los cielos, las nubes tenues y ligeras, ya que ocupan una gran parte de sus cuadros; de la misma forma, las atmósferas y el espacio fueron una búsqueda constante en su obra.



Vista de Leiden, Jan van Goyen,
De Historia del Arte, Arte Barroco II, p.41

Otro pintor notable de esta etapa fue indudablemente Jacob van Ruysdael, quien también siguió el camino del paisaje. A este artista, los momentos que más le interesaron para estudiar fueron la luz de invierno o los días nublados del verano; la forma en que llegó a plantear las nubes interesó tanto a los paisajistas posteriores, que sus estudios y análisis se convirtieron en un modelo a seguir por algunos artistas. En su trabajo es notable la manera en que éstas dan la sensación de transformarse continuamente, logrando un movimiento que mantiene vivo al paisaje.

Ruysdael logra manifestar una naturaleza sublime y, al igual que Jan van Goyen, su obra está cargada de un sentimiento y una emoción en el lienzo, producto de una contemplación e interpretación de la naturaleza. A partir del cuadro "El cementerio judío" en donde Ruysdael parece buscar una emoción muy profunda, Goethe, manifestó "que el paisaje se hinche de un estado de espíritu y se construya ya no en función de la realidad

objetiva, sino de la emoción del artista"³. Por esto, para Goethe, Ruysdael es un poeta de la pintura.

He aquí, de un extremo al otro de su existencia, toda la originalidad de esa singular escuela: como no tenía a su disposición otra cosa que temas comunes, una tierra humilde, una naturaleza mediocre, inventa, fuera de ese mundo, un universo aéreo, se instala en él, y hace su dominio de lo inmaterial y de lo imponderable: descubrimiento maravilloso, todas las consecuencias del cual no han sido deducidas aún.

Louis Gillet



Riberas de un río, Jacob van Ruysdael,
de *El Arte y el Paisaje*.

³*Ibid*, p. 95

Es así como la pintura holandesa del siglo XVII abre un nuevo horizonte a seguir por los artistas posteriores; la nueva visión paisajística establecida por Jan van Goyen y Jacob van Ruysdael marcan la pauta que más tarde seguirían con la misma emoción los pintores románticos.

Lo que hay que dejar en claro, es que este cambio de actitud de los artistas holandeses, no se dio por simple casualidad. Hay que recordar que durante el siglo XVII en el norte de Europa y en Holanda específicamente, la situación política y social era distinta al resto de los países europeos. En este caso, el surgimiento de una burguesía que venía a representar a la clase media elevada con ideas renovadoras como el nacionalismo y la defensa de las libertades individuales, fue el medio propicio para el desarrollo de nuevos conceptos artísticos. De este modo, es comprensible que Holanda se convirtiera en un país "vanguardista" en cuanto al desarrollo del arte, dando como resultado que éste se difundiera entre la sociedad como nunca antes había ocurrido en otros periodos.

No obstante esta amplia difusión que llegó a tener la pintura en un momento, se vio detenida durante un periodo de tiempo prolongado. Mientras en Holanda se habían dado las circunstancias propicias para un arte de ese tipo, Francia, por ejemplo, vivía otra situación política, social y cultural. El dominio de una clase poderosa aristocrática, trajo consigo la formación de un arte eminentemente elitista que se preocupara nuevamente por satisfacer los gustos de ésta esfera.

Así, éste fenómeno conocido como Rococó se caracterizó por un estilo absolutamente ornamental, destacando, sobre todo, en decoración de palacios, iglesias, utensilios y, en la pintura, sus mayores exponentes fueron Anton Watteau y Jean Honoré Fragonard. Aunque una gran parte de sus escenas pintadas se desarrollan en paisajes, éstos fueron utilizados de nuevo, como se hizo en el Renacimiento, como meros recursos para justificar un acontecimiento, sólo que tenían un carácter mucho más ornamental y poético.

El Rococó, a pesar de haber sido un periodo relativamente breve en la historia del arte, tuvo un carácter internacional, esto es, salió de las fronteras de Francia. Esto se logró gracias a los lazos familiares que las altas esferas de la aristocracia y nobleza europea fueron estableciendo. Este periodo se convirtió, en sí mismo, en un modo de vida, en donde el refinamiento, los "buenos" gustos, etc., fueron cultivados en las altas esferas del poder.

El Rococó, sin embargo, vino a significar, en el arte, el fin de esta clase aristocrática que se encontraba ya en plena decadencia, frente a una burguesía que estaba en verdadero ascenso. La Ilustración surge en Francia como una respuesta al modo de vida inequitativo de la realeza frente a un pueblo empobrecido, presentándose con nuevos criterios filosóficos (el predominio de la razón frente a los sentidos) y científicos y, con la creencia firme en el progreso y la perfectibilidad del hombre.

Así es como se inicia una nueva etapa del arte conocida como Neoclásico. Las convulsiones políticas y sociales que se dieron, entre otras, con la Revolución Francesa, produjeron cambios radicales en los estilos artísticos. Para los artistas franceses, la antigua Roma se convirtió en un símbolo de protesta revolucionaria, lo que quedó de manifiesto con el uso de símbolos tomados directamente de los antiguos durante la Revolución Francesa.

Aunque en este periodo destacaron pintores como Louis David, Ingres y Géricault, su trabajo se enfocó justamente a regresar la mirada hacia el arte clásico. Por esto, en este periodo no se pueden encontrar innovaciones artísticas notables y, mucho menos, pintores de paisaje que hubieran hecho aportaciones plásticas que repercutieran en los artistas de algunos años posteriores.

Con la llegada del siglo XIX, se presentan una serie de innovaciones en la manera de concebir el mundo. La influencia que tuvieron los nuevos descubrimientos científicos en las áreas de física, química, botánica, astronomía y otras, fueron elementos determinantes en el trabajo de los pintores románticos, creándose en ellos una visión naturalista que queda de manifiesto en sus estudios minuciosos de la luz, el color, los fenómenos meteorológicos, etc.

De esta forma, los pintores se abren ante la naturaleza para reforzar sus conocimientos y plantear nuevos conceptos del espacio, la luz, la percepción e inclusive, de la ilusión y de la facultad de crear estados de ánimo a través de la pintura. Estas concepciones van a repercutir directamente y de manera notable en la pintura de paisaje, como es en el caso de la obra de William Turner.

Pero no sólo los últimos descubrimientos en las ciencias puras influyeron en la producción de los artistas románticos, también hay que hacer notar que los estudios en el

campo de la psicología y la filosofía, tuvieron un carácter sumamente importante y marcaron en definitiva el rumbo de la pintura romántica. En este sentido la Teoría de los colores elaborada por Goethe tuvo un impacto notable en la pintura.

John Constable, uno de los grandes paisajistas románticos ingleses, fue posiblemente uno de los artistas que más habló y escribió sobre el paisaje, incluso, creó una teoría propia titulada "Claroscuro de la Naturaleza" en la cual parte de la teoría de que en la naturaleza la línea no existe. Para él, quien pinta un paisaje en realidad está viendo un mundo de relaciones lumínicas que interactúan con el ojo a través de ciertos mecanismos de percepción, en donde finalmente la causa de nuestras sensaciones es la luz. Constable afirmaba que la labor fundamental de un pintor de paisajes, es transformar la luz en pintura construyendo un mundo pictórico diferente al paisaje real, siempre a través de sensaciones.

Constable tenía estudios profundos y bien fundamentados acerca de los fenómenos naturales que se presentaban ante sus ojos; conocía científicamente cómo se producían las formaciones de nubes y esto lo llevó a compenetrarse plenamente con la naturaleza y a entender de una manera no únicamente teórica, sino también práctica, cómo se llevaban a cabo los efectos de luz y sombra.

Por Constable nunca pasó la idea de tomar el paisaje como simple fondo de una escena o de un acontecimiento histórico, quizás es el pintor más fiel a su visión de la naturaleza y del mundo que lo rodeaba, ya que quería pintar la verdad que se reflejaba ante sus ojos. El no trató de sorprender a la gente con grandes innovaciones en el paisaje y rechazaba cualquier "recetario" establecido para crear paisajes agradables.

Por otro lado, Constable fue de los pintores que empezaron a tomar notas del natural, logrando apuntes más atrevidos que sus propios cuadros terminados. Desafortunadamente, en su época, estos apuntes no fueron lo suficientemente valorados por el público, que se inclinaba más por las pinturas más elaboradas, por lo que el pintor se veía obligado a reelaborar sus notas en su taller.

Indiscutiblemente, Constable es uno de los grandes paisajistas del arte universal, "su aportación al arte europeo de la pintura fue, pues, muy positiva, y consistió en la libertad de observar e interpretar los valores de la iluminación natural según una

escala de color mucho más exacta y armónica que en todos los paisajistas que le habían precedido"⁴.



El vado, John Constable,

de *Historia del Arte. Arte del siglo XVII*, p. 64.

⁴Rita Arola (coord.), *Historia del Arte. Arte del siglo XVIII*, p. 66

Otro gran innovador inglés en el ámbito del paisaje fue sin duda alguna Joseph William Turner, quien se caracterizó por realizar una pintura absolutamente emotiva y envolvente hacia el espectador, teniendo, como lo mencioné antes, una influencia determinante de Claude Lorraine. Este artista, fue otro gran estudioso de los cielos y de las formaciones de nubes, que siempre se sintió atraído por los crepúsculos y los efectos de luz solar filtrándose a través de los cielos en los atardeceres.

Turner "tuvo visiones de un mundo fantástico, bañado de luz y belleza refulgente, pero no fue un mundo apacible, sino en movimiento; no sencillamente armónico, sino de espectacularidad deslumbradora. Amontonó en sus cuadros todos los efectos que podían hacerlos más sorprendentes y dramáticos"⁵. Es por esto, que el trabajo de este gran paisajista tenía una finalidad muy distinta al de Constable y, aunque en sus inicios desarrolló un dibujo y una pintura muy realistas, sus últimos cuadros se convierten casi en abstracciones de luz y color, anulando la forma hasta suprimirla por completo, dando paso a los efectos de luz (en el agua, la niebla y la atmósfera), que envuelven pero que parecen ser fugaces y etéreos.



Lluvia, vapor y velocidad, William Turner,
de *Historia del Arte. Arte del siglo XVIII*, p. 65

⁵E. H. Gombrich, *Historia del Arte*, p. 406

Por último, para Turner la naturaleza expresa emociones al hombre que ningún otro motivo pictórico hubiera sido capaz de manifestar. Turner logra hacer suya la naturaleza para manifestar sus emociones espirituales en la pintura, creando una relación entre su vida personal con la vida de la humanidad en general.

Como conclusión de lo que fue el romanticismo inglés, se puede afirmar que "la consecuencia de la integración social del hombre en la naturaleza, la interrelación de la naturaleza con los estados anímicos del hombre y su sentido estético, quedan suficientemente explícitas en la actitud del artista que intenta expresar sus sentimientos en el campo en vez de imitarlo, y centra sus sensaciones en lugares específicos y no en el conjunto de la naturaleza"⁶, a cuyo concepto pertenecían Turner y Constable.

Mientras tanto, en Francia, ocurriría algo semejante a lo sucedido en Inglaterra en cuanto a los nuevos descubrimientos científicos, que se convertirían en un motivo de optimismo para los artistas y para el pueblo en general, ya que suponían una idea de progreso. Pero además de esto, el desarrollo de nuevas tecnologías, la industrialización, el desarrollo de medios de comunicación más rápidos y eficientes y otros aspectos, tuvieron consecuencias muy concretas en el modo de vida de los franceses de mediados del siglo XIX.

En el ámbito social, empezó a crecer de manera acelerada una enorme masa obrera como mano de obra para la producción de las nuevas tecnologías, mientras que el otrora artesanado se vio reducido notablemente. En cuanto a las teorías sociales, el Positivismo de Augusto Comte era sólo el reflejo de los cambios que se estaban viviendo y que en el arte no pasaron desapercibidos, repercutiendo todo esto antes que en ningún otro género pictórico, justamente en el paisaje y en los artistas que cultivaban en sus obras la naturaleza. De esta forma, la concepción del arte se iba transformando dando paso a la formación de nuevos conceptos que revolucionarían en un futuro inmediato la visión plástica del mundo.

Una de las primeras reacciones a esta nueva forma de vida, fue la formación de la Escuela de Barbizon, manifestándose abiertamente en contra del sistema clasicista. Su fundador, Théodore Rousseau, un pintor famoso para ese entonces, a partir de 1848, se había refugiado de manera definitiva en el bosque, en la aldea de Barbizon, como una clara

⁶Donald Martin Reynolds, *Introducción a la Historia del Arte, el siglo XIX*, p. 49.

muestra de descontento hacia el sistema existente en todos los ámbitos de la vida nacional. La Escuela, a la que se fueron uniendo artistas igualmente inconformes, tenía como propósito el trabajar el paisaje directamente del natural con una intención totalmente objetiva, de manera que se pudiera regresar a los orígenes de la observación y el análisis. A pesar de que en algunos momentos su trabajo llegó a tener un sentido romántico, la intención era mantener siempre el carácter realista. La intención básica de la Escuela era analizar con la mayor objetividad posible, de manera profunda lo que veían, pero la carga sentimental que hay en cada uno de esos paisajes, los llena de un dramatismo único.

De hecho, se puede decir que la Escuela de Barbizon creó en Francia un precedente no sólo plástico, sino también de rebeldía hacia un orden ya establecido, dándose así muestras de posibilidades creativas por parte de grupos de artistas que, en un corto periodo, se fueron expandiendo por distintos lugares del país.

Sin duda alguna, Rousseau fue un gran innovador de los conceptos plásticos del paisaje. Este artista que eligió como tema el bosque, los lagos, los árboles, el cielo y la naturaleza en toda su plenitud, al igual que los pintores paisajistas holandeses del siglo XVII, dedicó su vida a buscar permanente e insistentemente, una comunión espiritual con la naturaleza. Aunque los artistas de Barbizon pretendían pintar lo que se presentaba ante sus ojos tal y como ocurría, es claro que Rousseau no pintó lo que su visión registraba, sino lo que sentía con la mística de la naturaleza. Y es precisamente a este artista, a quien se deben muchas aportaciones paisajísticas que hoy en día siguen vigentes, debido a sus estudios del natural y a su compenetración con cada elemento del paisaje, lo que lo llevó a ser un verdadero pintor de la naturaleza.



El abrevadero, Théodore Rousseau,
de Historia del Arte. Realismo y Naturalismo, p. 3

A este grupo se unió, en 1849, otro gran paisajista, Jean François Millet. Este artista poseía un sentido del color y expresividad incomparables. Sin embargo, en sus pinturas siempre se puede ver la presencia del hombre, del campesino, llevando su lado humano hasta las últimas consecuencias. Porque, para Millet, al realizar un cuadro siempre se debía considerar al hombre, ya fuera como el habitante de la tierra y, por ende, de los campos que pintaba o, como aquel ser con la absoluta capacidad de admiración y contemplación.

En este sentido, la presencia del hombre en la obra de Millet, es el producto de una interpretación personal y, aunque ya he mencionado cómo en otras etapas del arte, como el Renacimiento, la figura humana era el centro de atención del cuadro, en la obra de Millet se puede percibir una clara interrelación entre el hombre y el paisaje, lo que hace a sus cuadros obras llenas de sentimiento y emoción. Es indudable que esas figuras de campesinos humildes, callados, abrumados por el trabajo, no dirían nada si no fuera por los paisajes desoladores en los que situó sus escenas.

"¡Huyamos, se ve todo!", exclamó un día Corot, en presencia de un paisaje bañado de sol. Y el grupo de jóvenes artistas que habían acompañado al futuro pintor, desde el alba hasta el crepúsculo, se dispersó...

Émile Bayard

Otro de los grandes paisajistas franceses, contemporáneo a Rousseau y a Millet, fue Camille Corot quien no perteneció a la Escuela de Barbizon. Corot tenía una intuición impresionante de la naturaleza, por lo que no necesitaba prolongados razonamientos de lo que su visión registraba para plasmarlos en sus lienzos. A diferencia de Rousseau y Millet, e incluso de artistas como Constable, Corot no fue partidario de análisis profundos que le permitieran entrar en detalles con los elementos que habitaban el paisaje, como tampoco trató de dramatizarlos. Para este pintor, la ejecución de la naturaleza no debería ser una copia fiel de la visión, sino que debería ser la expresión de los sentimientos para poder así transmitir una verdadera emoción al espectador.



El camino de Sèvres, Camille Corot,
de *Historia del Arte. Realismo y Naturalismo*, p. 11.

En los primeros años de su trabajo como pintor, Corot realizó un par de viajes a Italia, trayendo consigo algunos estudios de paisajes pintados del natural, en los que se pueden ver algunas insinuaciones de sus concepciones plásticas, es decir, resolver primero la forma y posteriormente, el color. En sus últimos trabajos "una concepción poética del paisaje es causa de que éste se desvanezca en neblinas ligeras sobre un fondo de cielo luminoso, generalmente crepuscular, como si todo el paisaje reproducido se transformara en un juego sutil de manchas grises y luces plateadas, por efecto de una fantástica evaporación. Esta fue una característica que en él aparece esporádicamente hacia 1845, y se afirma cada vez más en su estilo durante los últimos veinte años"⁷.

⁷Rita Arola (coord.), *Historia del Arte. Realismo y Naturalismo*, p. 9

El paisaje francés de esta etapa, al igual que el paisaje inglés de Turner y Constable, ponen en el plano de las artes al paisaje como un género independiente que puede ser explotado constantemente por las artes plásticas. Las pinturas de estos grandes artistas se convierten, en general, en obras que subyugan a quien las mira y es que "esa visión directa que no pierde contacto con la visión primera y sabe captar la veladura envolvente de la luz, es la esencia de la comunicación entre el artista y la naturaleza; es el origen de la expresión superior que proyecta sobre el paisaje un estado de ánimo y lo convierte en el punto focal de nuestras emociones... hay un carácter místico que une los elementos de la naturaleza en un gran todo unitario que pareciera hallarse en la raíz del impulso hacia el paisaje como arte"⁸.

Pero la necesidad de desarrollar en toda su plenitud conceptos pictóricos como luz y color, fue motivo suficiente para que los artistas encontraran un refugio casi absoluto en la naturaleza, debido a que ahí se encontraban sus motivos de estudio en su forma más pura.

Tal parece que esta comunicación que buscaban los artistas con la naturaleza era un rechazo al mundo civilizado que cada día avanzaba a pasos agigantados. Debido a la forma en que los románticos asumieron la realidad, su actitud se presentó como un rechazo a la civilización, y es por esto que terminaron fugándose de la realidad y que en la naturaleza encontraron una puerta que les permitió realizar un mundo como ellos lo habían imaginado. Este aspecto fue evidente tanto en la pintura, como en la música, la literatura, grabado, etc.

⁸Javier Pérez de Salazar y Solana, *José María Velasco y sus contemporáneos*, p. 50.



El árbol de los cuervos, Charles Daubigny,
de Historia del Grabado, p. 241

Como lo mencioné anteriormente, los artistas románticos se fugan de su realidad en tanto que, con la llegada del Impresionismo, los artistas de este periodo tratan de buscar sus objetivos en la realidad. Al igual que los románticos, toman como medio la naturaleza, pero a diferencia de ellos, buscan ser más concretos y específicos en la búsqueda de la luz y el color.

Y es que el Impresionismo se viene a dar con el arribo de un modo de ver e interpretar la naturaleza, en donde ya estaban perfectamente sentadas las bases, pues, habrá que recordar que desde siglos anteriores se habían establecido caminos para estas nuevas interpretaciones. Así, a partir del siglo XVII, con los pintores holandeses, el paisaje había llamado la atención de los artistas para establecer sus bases de estudio en él, logrando esto a través de la valoración de la luz natural.

Pero muy probablemente el antecedente más inmediato al Impresionismo, se presenta en el romanticismo inglés y la Escuela de Barbizon francesa. Aún esto, hay que hacer notar que Eugène Delacroix, en algunos pasajes de su diario, menciona que en la Naturaleza todo es reflejo. Este mismo reflejo es el que podemos ver en los cuadros de Turner y Constable, un reflejo que llegaba a sus ojos a través de la luz en forma de color y, es el mismo que se percibe y se manifiesta en las pinturas de Corot, quien desde entonces aconsejaba someterse a la primera impresión. Del mismo modo, artistas como Courbet, también proponían que el pintor debía reflejar en el lienzo lo que veía y, desde luego, el trabajo de los paisajistas de la Escuela de Barbizon, quienes proyectaron un interés especial por los efectos luminosos, deja absolutamente en claro lo que vendría a ser el Impresionismo en Francia.

Otra cuestión importantísima y que resultó de carácter fundamental, es que a partir de las ideas concebidas por los románticos y concretamente por Constable, quien sostenía que en la naturaleza la línea no existe, los pintores impresionistas estaban plenamente convencidos de que la pintura nace a partir de un registro de la luz y el color, y no de la línea y la forma, y es a partir de esta postura donde habría de desarrollarse la mayor parte de su producción. Cabe decir que este postulado de Constable, no sólo marcó una huella profunda en los impresionistas, ya que lo hizo anteriormente con los pintores de la Escuela de Barbizon y, posteriormente, con los puntillistas.

Los pintores impresionistas buscaron un apoyo de la ciencia y reforzaron sus conocimientos con los estudios de física y óptica para llevarlos al campo de las artes. Estos estudios habían puesto al servicio del hombre secretos de luz y color que artistas de otros periodos pasados no habían conocido, revelando así el camino que la pintura impresionista habría de seguir.

Las innovaciones plásticas que llegaron con este periodo no fueron más que el resultado de un profundo análisis de las propuestas pictóricas que habían establecido los artistas anteriores y la fusión de éstas con los estudios científicos. A esto se debe que los impresionistas pusieran un interés muy especial en el estudio de la luz y el color, refugiándose muchos en el paisaje y en escenas de la vida cotidiana.

Es por esto, que la pintura de este periodo buscó la contemplación de la naturaleza en elementos más terrenales ya que, a diferencia de los paisajistas anteriores, no

trataban de plasmar los efectos de la luz en las filtraciones del sol a través de las nubes, sino que se compenetraron más con los efectos que la luz generaba directamente sobre los objetos, ya fueran árboles, construcciones arquitectónicas, lagos, puentes, campos abiertos, jardines, etc. Además, otro aspecto interesante en cuanto a su manera de trabajar el cuadro, es que los pintores impresionistas, retomando la actitud de los artistas de la Escuela de Barbizon, decidieron realizar su producción a la luz natural, tratando de realizar permanentemente la totalidad del cuadro directamente de la naturaleza, desechando la idea de apoyarse en estudios para trabajar la obra posteriormente en el taller.

Sin embargo, lo determinado por el realismo de las obras de paisajistas como Constable, Millet o el propio Corot, donde la forma jugaba un papel de estabilidad del cuadro, fue respondido de alguna manera por la búsqueda de atmósferas que envolvieran las formas, pasando éstas a segundo término, con los que se privilegió lo pasajero, inmediato y el instante de las impresiones lumínicas. De esta manera "las formas de los pintores impresionistas se disuelven en el aire y la luz... este grupo dio por concluida la teoría que manejó Leonardo en la aplicación de luces y sombras en el paisaje, ya que al salir al aire libre, este tipo de efectos no existía con la luz natural... sólo con el impresionismo, en efecto, se contempló la conquista de la naturaleza convirtiéndose en tema del cuadro"⁹.

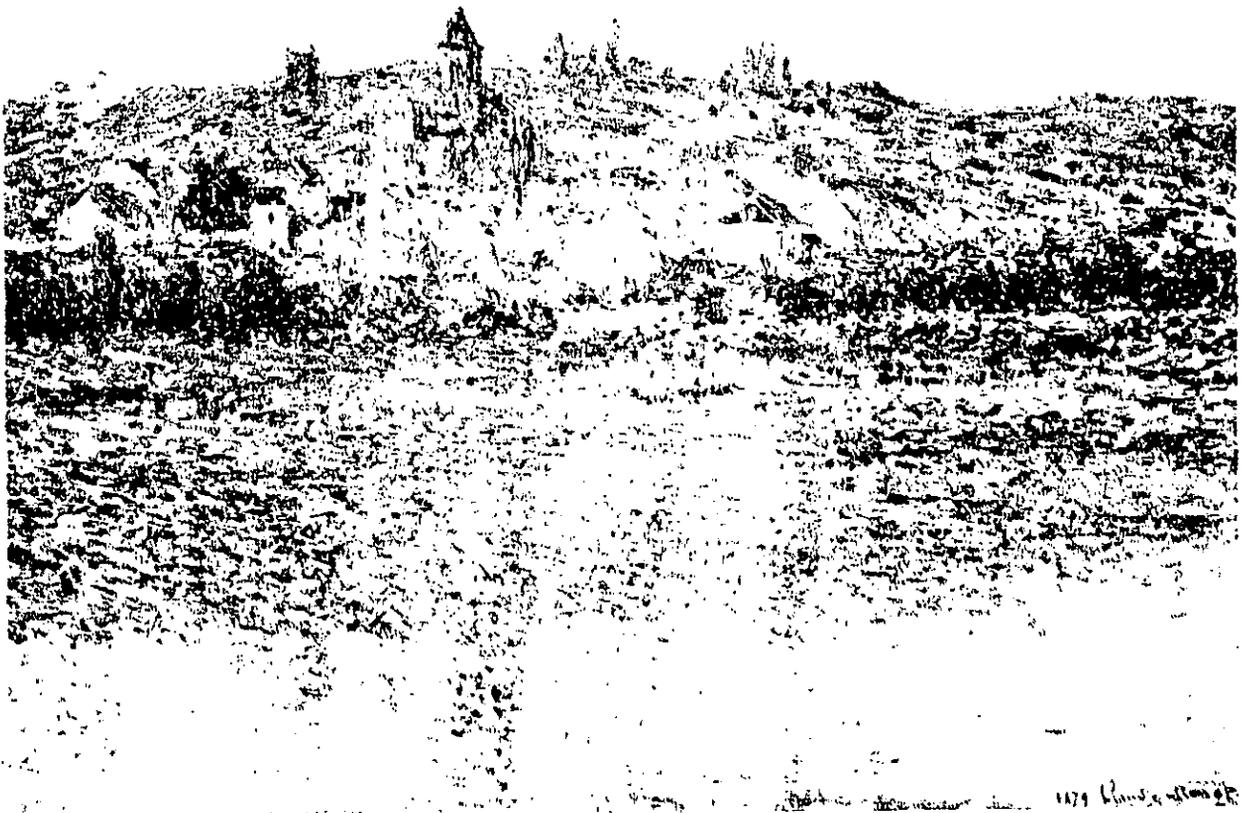
... (Monet) percibe el sol antes que todo lo demás, inclusive cuando ni siquiera ha salido, aun cuando el cielo esté cubierto. A través de las nubes, o, desde más allá de la curva de la tierra, el sol inunda el universo con una lluvia pulverulenta de rayo, y su ojo es el único que la ve... he aquí cien imágenes de la misma agua, cien imágenes de los mismos árboles, y son como la risa y el sufrimiento, la esperanza y la inquietud y el terror sobre el mismo rostro humano, según que reinen la luz o la sombra, o todos los grados que separan a la noche del día.

Élie Faure.

De este periodo uno de los pintores más destacados fue, sin duda alguna, Claude Monet, quien con su cuadro expuesto en 1874 "Impresión: salida del sol" dio nombre al nuevo movimiento: Impresionismo. Monet pudo admirar que en los cuadros de

⁹E. H. Gombrich, *Historia del arte*, p. 425

Turner el efecto de la luz y la sensación del aire importaban más que el paisaje en sí; fue entonces cuando este pintor trató de buscar en la naturaleza la luz que cae en los elementos que la habitan, convirtiéndose ésta en el verdadero objeto de su pintura. Es en este momento cuando la luz se vuelve un fenómeno cambiante, fugitivo, que va a ser perseguido constantemente en la obra de Monet y los impresionistas.



Véthuil en Verano, Claude Monet,

de Monet. *El Impresionismo y los inicios de la pintura moderna*, p. 27

Es por esto que el Impresionismo es considerado dentro del arte como la última corriente que retoma el paisaje como objeto de estudio y cuando éste alcanza su plenitud como género pictórico. Con el Impresionismo quedó demostrado que no solamente en el paisaje se trataban de pintar estados de ánimo, según los sentimientos del artista, sino que también en él podían encontrarse los conceptos pictóricos que tanto se habían perseguido en etapas anteriores, como son la luz, el color, la atmósfera, en su forma más

pura; pues, con el hecho de pintar al natural, los impresionistas habían captado en la naturaleza la verdadera luz que llega del sol a la Tierra.

Uno de los pintores contemporáneos a los impresionistas y que continuó en cierto modo la ruta del paisaje, fue Paul Cézanne. Este pintor quien, sin embargo, mantuvo una estrecha relación con los impresionistas, siguió una línea diferente a la de ellos. Sus conceptos pictóricos estaban enfocados a ordenar las cualidades formales de la pintura, es decir, Cézanne no buscaba una justificación extra pictórica en sus cuadros como lo habían hecho otros pintores al adentrarse exclusivamente a efectos dramáticos, intereses literarios, etc., pues pensaba que una obra debe justificarse por su valor artístico y no por su justificación psicológica, de ahí el hecho de que en su práctica artística haya dejado atrás métodos pictóricos que permitían crear cuadros fieles a la realidad natural.

Para Cézanne también fue importante tener una visión de la naturaleza en forma directa, ya que esto le permitía conocer detalladamente los elementos que en ella habitaban, para someterlos a sus conceptos plásticos. Para este pintor, era tan importante pintar un paisaje, como unta naturaleza muerta, ya que él, logró someter todas las formas que veía a su estructura formal de la pintura, lo cual fue el motivo principal de la mayor parte de su producción plástica. Lo que logró Cézanne fue de suma trascendencia, ya que la visión que tuvo de la pintura, permitió que los conceptos que él se había dedicado a buscar en su obra, podrían ser sometidos a cualquier género pictórico del momento, pues la mayoría de los pintores buscaban someter su juicio formal a un solo género.

Aunque Cézanne tuvo como principios en su formación los conceptos estéticos de la pintura impresionista, rompió con este esquema pictórico para retomar de él, lo que podría adecuarse a su visión formal que él se había formulado. Para él, era importante generar una estructura del cuadro a través de las formas representadas en planos, no ejecutaba el sentido de espacio y profundidad como lo habían generado los otros paisajistas, sino que la forma de plantear el espacio era ubicar el sentido armónico de sus elementos, buscando el sentido rítmico que éstos tenían entre sí sin pretender crear una profundidad ilusionista. La intención de Cézanne era crear una armonía semejante a la de la naturaleza, sin la necesidad de, para ello, someterse a reproducirla fielmente como la veían sus ojos, sino someter la naturaleza a la estructura formal del cuadro. Este artista creía que un cuadro no logra una unidad por hacer una representación atmosférica, como creían los impresionistas; para él, la unidad de un cuadro dependía de la relación compositiva y de la solidez que cada elemento guardaba en él. Con su sistema de estructura, Cézanne pudo

lograr que sus cuadros tuvieran más vida y movimiento, incluso, superior a lo que los impresionistas habían logrado con el color.

Como he dicho anteriormente, este pintor logró traducir todo lo que sus ojos veían a una estructura formal, por lo que no era en sí específico, para él, el seguir una ruta formal como otros pintores lo habían hecho. Él consideraba que tan importante es el color y la luz, como la geometría y la línea, la cual desde la etapa romántica se había eliminado, por lo tanto no encasillaba un cuadro en un solo valor, ya sea de luz, color, ritmo, etc.; para Cézanne todo valor que era pictórico, debía considerarse como tal, sin excluir a ninguno. Cabe mencionar que para él la composición y la síntesis de las formas eran esenciales para la pintura, pues creía que era importante dominar las formas para poderlas pintar con una síntesis formal. Sus modelos esencialmente fueron naturalezas muertas así como paisajes, de los cuales pudo, según su interpretación, desnudar su estructura fundamental.

Me parece relevante mencionar que la pintura de Cézanne fue el eslabón de la pintura cubista, ya que él decía que todos los elementos de la naturaleza podían ser descifrados con estructuras geométricas como eran el cilindro, la esfera y el cono. Indiscutiblemente, con su pintura, Cézanne abrió el camino que las artes habrían que seguir, pues fue él quien cimentó las bases para una nueva visión pictórica; con él, se crea un eslabón entre la pintura impresionista y moderna.



La montaña Santa Victoria, Paul Cézanne,
de Arte, música e ideas, p. 325

2.2 El paisaje de Gerardo Murillo

En México, el paisaje también ha sido un objeto de estudio que ha logrado resultados que pueden ser y, de hecho, han sido considerados importantes en el ámbito plástico mundial. Se puede decir, que fue a partir del siglo XIX, periodo en que en Europa el paisaje estaba teniendo un gran auge, captando el interés de los artistas, cuando éste comenzó a llegar a México como una opción pictórica que pronto habría de arrojar resultados positivos para la plástica mexicana.

Con la llegada a México del pintor italiano Eugenio Landesio, en 1855, luego de haber sido traído por el interés del artista Pelegrín Clavé, se empezó a cultivar el género paisajístico con más entusiasmo y dedicación, ya que este pintor había sido traído para enseñar la perspectiva y la pintura de paisaje, específicamente.

Aunque en Europa con Camille Corot se abría paso el paisaje poético, según la visión y personalidad del artista, en México, Landesio decidió enseñar los principios de un paisaje más histórico, absolutamente académico, apegado todavía a la tradición naturalista. Con este pintor, empezaron a surgir nuevos artistas con el interés de captar lo que la naturaleza ofrecía, entre los que destacaron: Luis Coto, José Jiménez, Javier Alvarez y, sobre todo, José María Velasco, quien habría de convertirse en el mayor exponente del paisaje mexicano del siglo XIX.

Después de José María Velasco, los dos artistas que dieron un giro, pero también un estado sublime al paisaje, fueron Joaquín Clausell, primero y, Gerardo Murillo o Dr. Atl, posteriormente, personaje en el que centraré este análisis. Por supuesto, estos dos artistas respondieron, cada quien a su tiempo, a la dedicación que exigía el paisaje y, cada uno de ellos resolvió a su manera los problemas que ofrecía el paisaje.

Como ya lo mencioné, después de Velasco y Clausell, fue Gerardo Murillo quien nos dió una visión muy personal y a la vez, novedosa, del estudio del paisaje. De ahí se desprende mi interés por este pintor. Gerardo Murillo o Dr. Atl, es quien llena el paisaje mexicano de una expresión nunca antes vista en paisajista alguno, a través de invenciones técnicas muy personales e innovaciones en la manera de entender la naturaleza; a esto se debe que la obra de este pintor pueda admirarse hoy en día como una alternativa que permite solucionar lo que nuestros ojos registran del paisaje. Es por esto indiscutible que el

Dr. Atl manejó un concepto de la pintura que aún hoy en día es actual, por la ausencia en su obra de temas tradicionales, históricos y religiosos.

El contenido de la obra de este pintor manifiesta que el resultado plástico de una obra queda por encima de cualquier tema y eso lo podemos ver muy claramente con otros paisajistas, como por ejemplo, Velasco, quien en la mayoría de sus lienzos plasmó como motivo el Valle de México; el México que nos ofreció este pintor, en la actualidad, ya no es posible apreciarlo como lo vio él, pero lo que nos queda de todo esto, es la monumentalidad, la luz, lo plástico, que perdurará por encima del tiempo. Este caso es igual en Gerardo Murillo, ya que sus aportaciones plásticas son vigentes y dignas de ser tomadas en cuenta por los paisajistas actuales.

La luz, la atmósfera, la profundidad del espacio, el movimiento, la composición, son aspectos que podemos encontrar en la obra de Gerardo Murillo y, son elementos que los hizo tan suyos, que les dio un carácter muy especial, como ningún otro paisajista los había manipulado. El hecho de que el Dr. Atl haya recorrido valles enteros por cualquiera de sus horizontes, le permitió tener un amplio conocimiento de todo aquello que pintaba; así, sabía bien que las montañas, valles, volcanes, etc., siguen más allá de lo que sus ojos le permitían registrar, en ese momento es cuando toma conciencia de la importancia de la perspectiva curvilínea, principios establecidos por Luis G. Serrano, pero que el Dr. Atl, hizo tan suya que es un elemento muy característico en su obra.

Con este método de composición, en el que apoyó casi la totalidad de su producción, el pintor logró impregnar de un espacio sorprendente su obra, ya que los elementos que ubicaba dentro de sus cuadros, adquirirían una grandeza fuera de lo tradicional. Ésta, nos produce la sensación de que más allá de lo que el pintor podía plasmar en la tela, habían más y más cosas que de igual manera habitaban el paisaje.

El movimiento es una característica sumamente importante en su obra, y es el aspecto que, particularmente, más me atrae de sus pinturas, sobre todo en esas grandes dimensiones de cielo, en donde se permitía colocar grandes y amenazantes nubes que se imponen al espectador, pues ningún pintor había tenido la preocupación de darle un efecto tan dramático y con tal movimiento a aquellas masas blancas que habitan el cielo. Este es un aspecto singularmente interesante en su obra, sobre todo porque de la misma manera trabajó sus montañas, logrando en ellas también un carácter sumamente especial. Por eso, cuando vemos un paisaje pintado por Atl, nuestra mirada es atraída con una fuerza

extraordinaria que nos obliga a recorrer cada elemento del cuadro, desde el cielo hasta la tierra; esto se debe, como ya dije, al movimiento que envuelve la totalidad del cuadro.



Atl. *El Valle de México,*

La visión que tuvo el Dr. Atl del paisaje y los conocimientos que fue adquiriendo a través de sus continuas visitas a valles y montañas, arrojó como resultado que los elementos empleados por el artista en su obra, entraran a formar parte de un ritmo verdaderamente especial que hace que cada elemento juegue un papel muy importante en relación a todos los demás. "Esa reducción del cosmos a un pequeño espacio de dos dimensiones será tanto más eficaz y elocuente cuanto más neto y potente sea el ritmo que conjugue las formas naturales, cuanto más se unan por la magia de ingeniosas analogías plásticas ciertos elementos de la tierra, del cielo o del mar"¹⁰.

¹⁰ Andre Lothe, *Tratado de paisaje*, p. 21

Así, se podrían ir enumerando diversos aspectos que guarda la obra de este pintor, pero, como lo dije anteriormente, el movimiento o ritmo del que está impregnada, es lo que más me interesa de su trabajo y es en donde me permito justificar una característica que manifiesto en mi obra.

El ritmo, como se sabe, es una repetición consecutiva de uno o varios elementos que constituyen una obra, o también suele encontrarse en la composición de un cuadro; pero no son estas las características que yo encuentro en el paisaje, ya que cuando me sitúo ante la naturaleza, veo un ritmo sorprendente en cada uno de sus elementos, sin necesidad de buscar una repetición de los mismos.

De la misma manera, el ritmo, a su vez, está impregnado de movimiento y es justamente esto lo que trato de buscar y realizar a través de él en mi paisaje, a partir de mi manera personal de entenderlo. Con esto, quiero decir que estoy convencido que quien trabaja una obra plástica debe buscar en ella elementos que respondan al comportamiento de los objetos que forman parte del cuadro y de la composición en general.

A partir de mi trabajo, he percibido que en la naturaleza todos los elementos se comunican entre sí, ya que a través del movimiento uno te remite al otro y así sucesivamente. Esto es lo que pasa constantemente cuando se dibuja un cielo con nubes; las nubes son formaciones de vapor de agua que, por ser ligeras, fluyen de un lugar para otro, según sea la dirección del viento, convirtiéndose en elementos que nunca están estables; por lo tanto, y gracias al continuo movimiento en el que se encuentran, una me remite a otra y así consecutivamente.

Este aspecto es algo que manejó Gerardo Murillo con una maestría sorprendente y, lo podemos ver, por ejemplo, en su obra "La nube", en la que logró plasmar ese movimiento que es característico en ellas. De ahí el interés que me ha surgido por estudiar el trabajo de este artista, pues considero que no es sencillo lograr provocar en el espectador sensaciones como la ligereza de una nube, a través del manejo de materiales pictóricos y gráficos.



["Paisaje" por el Dr. Atl,

Lo mismo es posible encontrar en la tierra, aunque de una manera y con un sentido muy distintos. Los cerros, montañas, valles, etc., me permiten encontrar una riqueza de ritmos que ningún otro motivo plástico me ha podido ofrecer. Cuando mis ojos se encuentran ante el paisaje, es imposible registrar en un papel todo lo que se me presenta a la vista; es en ese momento cuando uno debe entregarse a la tarea de buscar los ritmos más significativos generados por el relieve de la tierra.

Mi interés de buscar esto en el paisaje radica en que aquí se encuentran esos elementos en su forma más universal, cosa que, a mi modo de ver, no en cualquier otro género plástico podemos encontrar con esa riqueza de variantes. El hecho de que el artista puede tener la capacidad para registrar en sus obras los elementos de su preferencia, le ha permitido manipularlos y explotarlos de acuerdo a sus necesidades y esto es algo que se ha hecho constantemente en el paisaje; en él, podemos encontrar una gran variedad de alternativas que sólo la naturaleza puede ofrecer y solamente ante ella me he permitido buscar la "magia" plástica que guarda el mundo.

2.3 Una visión del paisaje

*¡La misión del arte no es copiar la naturaleza,
sino expresarla!*

Balzac

Como lo he mencionado antes, mi interés en el paisaje va más allá de una mera imitación de la naturaleza; en él, busco llevar los elementos plástico-gráficos a una conjugación que me permita crear imágenes expresivas, retomadas de la naturaleza, es decir, de los árboles, montañas, valles, cielos, nubes, rocas y demás elementos que habitan el paisaje y, estos mismos, traducirlos al campo gráfico a través del blanco-negro, relieve, ritmo, etc.

Como lo he escrito al principio de este capítulo y haciendo una revisión en el desarrollo del paisaje como género artístico, quisiera hacer hincapié en el hecho de que durante varias etapas de la historia del arte, el paisaje imitativo de la naturaleza encontró una aceptación muy favorable en el medio, lo que condujo a que se le encasillara como un objeto decorativo arrojando, como consecuencia, que los valores plásticos quedaran empantanados por largas etapas hasta que surgían uno o varios artistas que manifestaban su necesidad de búsqueda formal-conceptual.

De este modo, para muchos un paisaje es un medio en el cual encontramos un mundo apacible, con un cielo luminoso, árboles en completa calma, habitado por campesinos o gente que encuentra en él la tranquilidad, por lo que a este género se le concibe con una idea "romántica" que difícilmente encontraría un espacio en todo el boom tecnológico de hoy en día. Mi trabajo, no obstante no estar inmerso en las tecnologías modernas, tampoco pretende mantener esa visión idealista del paisaje, sino que trato de buscar esa comunicación que en algunos momentos han logrado tener otros artistas con la naturaleza y que hizo de este género un medio que permanentemente renovaba su concepción pictórica.

*El arte no es nada distinto
de la naturaleza, ni puede
pasar más allá de los límites
de ésta...*

Poussin

El interés que me anima en el paisaje es encontrar los elementos que se encuentran en él y que lo hacen siempre diferente aunque éstos sean eternos en su habitat, así como los elementos que nutren y animan las obras artísticas, es decir, el aspecto formal del paisaje, luces-sombras, ritmos-estática, blanco-negro, elementos todos que han sido la plataforma de grandes paisajistas y que aún en nuestros días tienen mucho que ofrecer a los artistas interesados en este género.



El Viento II. Eduardo Maguey Nava.

Xilografía. 1998

Este punto al que he llegado es de suma importancia en mí como artista. Tenemos que los conceptos plásticos han sido explotados durante muchos periodos y podríamos pensar que todo está dicho sobre ellos; es por esto que muchas veces solemos preguntarnos ¿qué hacer ahora? A mi juicio, pienso que es importante construir sobre todo aquello que ya fue explorado y, particularmente en mi, ha surgido la necesidad de

preguntar, consultar, recurrir a los grandes maestros de nuestra historia y encontrar en ellos el eco fugaz de mis ideas, sin que esto me tenga forzosamente que conducir a caer en ser imitador de su obra. No, puesto que ese es el reto, hacer valer nuestras propias ideas como todas las demás y es por eso que creo firmemente que es importante construir sobre lo construido, para que así los conceptos siempre sean vigentes y con una secuencia que acepte o niegue otros conceptos plásticos; esto es, los conceptos son los mismos pero expresados sobre un lienzo con otro lenguaje, con un lenguaje que surge de la permanente búsqueda y la comunicación del mundo exterior y la fusión del pensamiento individual, que revelan cualidades propias ajenas a otros artistas.

Así, al contemplar un árbol, una pradera, las montañas, el cielo mismo, ante los ojos del artista se manifiestan infinidad de cosas que al impregnarlas de un sentido espiritual propio, se transforman en escenas de una carácter único, aunque estas mismas escenas hayan sido contempladas por otros artistas con los mismos conceptos plásticos formales. Reitero entonces, que el sentido espiritual de cada individuo y la forma de entender y manipular los valores plásticos de carácter universal es lo que hace diferente a un artista de otro, a una obra de otra.

Para el paisajista, no es suficiente buscar la representatividad de su medio (modelo), en este caso la naturaleza, sino que debe cargarlo de lo que yo llamo un "misticismo plástico", es decir, que no es suficiente buscar la representación de la luz, lo que se debe buscar en ella es el sentido formal-conceptual de ese elemento para que así tenga un carácter plástico y no sólo representativo.

La naturaleza puede ofrecer todo lo que el artista quiera buscar en ella y en especial esto queda de manifiesto en la pintura de paisaje, en la que han incursionado grandes artistas en varios sentidos. Cuando el hombre empieza a tener conciencia de ella le da una visión simbólica a sus elementos y esto es algo que aún en nuestros días suele ocurrir. Del mismo modo, a través de ella se deja ver un realismo científico en la representación de animales, valles, montañas, etc., que termina por dar un trato individual a los elementos que la constituyen (naturaleza). Todo esto nos permite comprender el por qué cada artista le da un giro muy diferente al paisaje según sus intereses personales.

*Uno se esfuerza por ver tanto
como por sentir; o más bien, una
visión exquisita, no es otra cosa
que un sentimiento delicado y*

fino. Así es que un pintor, ante el aspecto de un hermoso paisaje o delante de un bello cuadro, se excita con objetos que ni siquiera son observados por un espectador vulgar.

J.J. Rousseau

A mi modo de ver, el paisaje debe estar cargado no de un simbolismo, sino, como lo he dicho, de un misticismo que se encuentra en el paisaje mismo, en sus montañas, en el cielo, en sus nubes, en la luz, pero no la luz religiosa de contraste (luz-tinieblas), sino en la luz clara y diáfana del sol y su relación de claro-oscuro que se genera en su relación con las nubes; tampoco creo que deba llegar a un perfeccionamiento de las formas y colores, lo que ha generado (en no pocos casos) paisajes fríos y sin ninguna justificación artística y, si se busca fragmentar sus elementos, debe ser con la intención de encontrar en ellos su comportamiento plástico, es decir, que un árbol tiene ritmos, forma, luz, espacios, movimientos y no sólo troncos y hojas. Lo mismo lo podemos encontrar en una montaña sin la necesidad de mirar una cordillera; en ella encontramos ritmos, altura, relieve, etc. al igual que en la cordillera.



Sin título, Eduardo Maguey Nava,

Xilografía, 1998

Con esto, reitero que el paisaje son todos sus elementos, pero también puede ser cada uno de esos elementos, siempre y cuando estén conformados a través de una visión artística. Aunado a esto, considero que es importante destacar que el papel del artista no es encontrar la parte científica de las cosas, sino sus cualidades plásticas según su espíritu artístico y, a lo largo de la historia del arte queda claro que "de Leonardo a Seurat, los pintores, lo mismo que los críticos, han sostenido que la representación de la luz es parte de la ciencia de la pintura; pero Hubert van Eyck, Giovanni Bellini, Claude, Constable y Corot demuestran que la representación de la luz debe su valor estético al hecho de que es la expresión del amor"¹¹; por esto, es importante distinguir hasta donde una búsqueda se vuelve completamente científica y cuando es de carácter artístico.

*El artista quiere escuchar, comprender
y ser escuchado, entendido. Se muestra
y muestra al mundo. Pintar es un lenguaje,
un medio de comunicarlo todo, lo mismo
que hablar, un medio de vinculación.*

Paul Éluard

¹¹ Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, p. 184

Conclusiones Capítulo 2

Sin lugar a dudas, uno de los grandes géneros de la plástica es el paisaje. Evidentemente, y tal como se vio a lo largo de este capítulo, el desarrollo del paisaje como medio de expresión artística no fue obra de la casualidad, ni tampoco fue el producto de un arte de "moda" que remunerara económicamente a quien lo produjera. El paisaje, posiblemente como ningún otro género, se fue ganando a pulso un lugar y un respeto en la historia del arte.

En relación a esto, me parece digno de destacar el trabajo de numerosos artistas que, aún en contra de las reglas del momento o de cierto tipo de modelos a seguir preestablecidos en sus sociedades, desafiaron el reto y se decidieron a incursionar en la investigación paisajística. Es indudable que, sin aportes de artistas como Leonardo da Vinci, Rembrandt, Turner, Constable, Corot, Gerardo Murillo y muchísimos más, el arte del paisaje estaría, en nuestros días, apenas en gestación o, tal vez, ni siquiera a ello se habría llegado. Por ello, considero que artistas como los arriba mencionados, que lucharon contra la corriente, que enfrentaron horas y días enteros investigando el comportamiento de la naturaleza, su composición, sus cambios y transformaciones, han pasado como grandes hombres, no sólo a la historia del arte, sino a la historia universal.

Mi interés por este género, como lo he mencionado ya, radica en que para mí, la naturaleza, vista a través de las artes plásticas, sigue guardando secretos en los elementos que la componen; por lo tanto, pienso que aún en estos días de propuestas vanguardistas, el paisaje ocupa un lugar preponderante entre innumerables artistas que buscan en él una comunión con la naturaleza.

3. Desarrollo del libro "El Paisaje Gráfico"

3.1 Libro "El Paisaje Gráfico"

El libro gráfico de paisaje está concebido dentro del esquema de libro híbrido por considerar que contiene aspectos fundamentales de los demás tipos de libros alternativos como son el de artista, el contenedor del libro-objeto y las ideas dadas por grandes pensadores en el tema.

Para comenzar a descifrar este libro gráfico de paisaje, empezaré por plantear la importancia que tiene el tema, en este caso el paisaje, como la idea principal del proyecto, que en adelante constituirá un libro alternativo.

Este proyecto de libro híbrido de paisaje trata de ubicar al paisaje con todas sus cualidades plásticas en un contexto actual que permita apreciarlo como un medio aún vigente dentro del amplio mundo de la vanguardia artística y tecnológica, sin la necesidad de echar mano de ésta.

Las cualidades plásticas que vemos en el paisaje son innumerables, pero hay que puntualizar que en esta idea concebí específicamente la del ritmo y la luz como ejes motores de la obra, ya que el paisaje ofrece una riqueza visual entorno a estos puntos.

Dentro de las artes plásticas, el ritmo es concebido como un sistema de repetición, principalmente, pero según me criterio, no solamente la repetición nos habla de este concepto, sino que hay otras características con las cuales lo podemos identificar. Así, por ejemplo, cuando me encuentro ante la majestuosidad de un valle, un cerro, una piedra, un árbol, etc., trato de encontrar las características esenciales que me hablen de ese elemento, ya sea su forma, su tamaño, la relación que tiene con los demás objetos y de qué forma ésta debe ser llevada al material que utilizaré (papel). Por lo regular, cuando nos disponemos a dibujar un elemento vemos el total de este, es decir, la masa en su totalidad como un bulto, pero a veces me pregunto ¿cómo será realmente la constitución de éste? y es ahí en donde comienzo a particularizar y a recorrer con la vista cada detalle de ese elemento, buscando de manera más íntima su textura, forma, relieve, etc. Al hacer esto y trasladarlo al papel, mi mano con el lápiz comienza a trazar de manera casi espiritual la

ESTA TESIS
SALIR DE LA BIBLIOTECA
Nº DEBE

constitución de la forma recorriéndola, deteniendo y cortando mi mirada y material es preciso.

Esto es justamente lo que, de manera personal, entiendo por ritmo, como el modo particular en que mis ojos descifran y desenvuelven los elementos de la naturaleza, para enmarcarlos dentro de mi soporte con la línea, mancha, etc., al grado de llegar a sentir y hacer sentir esos ritmos en el papel mismo.

Indudablemente, estos ritmos los podemos encontrar en la totalidad de la naturaleza, ya que los llanos, nubes, cerros, piedras, plantas, árboles y todos los demás elementos que la componen, están impregnados de líneas rítmicas, movimientos rítmicos, estructuras rítmicas, etc.

Dentro del esquema de paisaje que presento, como lo mencioné anteriormente, ubico también a la luz como un soporte básico para la creación.

Como todos sabemos, la luz, es en sí la esencia misma de la naturaleza, pues sin ella sencillamente sería imposible la vida en este planeta. En cuanto al arte, dado el gran misterio de su existencia durante años y la poca o mucha información con la que contamos en la actualidad, se ha convertido en una de las principales fuentes de inspiración a lo largo del quehacer plástico.

Para documentar en sí todos los aspectos de la luz y la forma en que ha sido enmarcada en la plástica, sería necesario dedicar un escrito muy amplio o quizás exclusivo a ello, por lo que únicamente me concentraré a determinar de qué manera queda englobada en mi proyecto de paisaje.

Para entender a plenitud la luz en el paisaje, a mi modo de ver, es necesario habitarla en él, como lo han hecho grandes paisajista en la historia y solamente así entenderemos con certeza cuál es su función en éste. En primer lugar, entiendo que la luz no es un destello que ilumina cierto o ciertos elementos específicos; yo creo que la verdadera luz que habita en el paisaje, es una luz total que toca cada elemento que allí se encuentra. Es muy interesante ver la luz que se expande por todo el paisaje generando atmósferas generales, así como también lo es aquella luz que, como efecto de un fenómeno atmosférico, se vuelve tan pesada en el cielo que de ello resulta un fenómeno sumamente difícil de pintar.

Uno de los aspectos que más me interesan de la luz, es la capacidad asombrosa que ésta tiene para generar el mundo visible que nos rodea, pues como siempre se ha dicho: sin luz no veríamos nada. Evidentemente, la luz es de gran importancia para la visión y, por ende, para los artistas, ya que en gran medida (si no es que en la totalidad), dependemos de lo que nuestros ojos ven y sin ellos no tenemos la capacidad de deleitarnos (visualmente) con el mundo exterior.

Ahora bien, es importante describir de igual manera la relación que guarda la luz con el grabado, es decir, con el blanco y negro en la mayoría de los casos. A mi modo de ver, es muy difícil trasladar las tonalidades de grises a una plancha de blanco y negro, por lo que aparte de echar mano de los factores técnicos, es importante manejar adecuadamente la relación de tres piezas fundamentales en mi trabajo, que son: negro-gris-blanco; con estas tres cualidades que el grabado en madera tiene he buscado generar a lo largo de mi producción atmósferas de luz.

También me parece de gran importancia mencionar por qué dos factores que parecieran ajenos entre sí se encuentran dentro de la producción de este libro de paisaje gráfico. Como lo he mencionado con anterioridad, en la obra influyen otras cualidades formales que, aunque no las desarrolle al máximo en ella, están presentes como base o complemento de las principales. No obstante, me parece importante destacar que sin luz no hay visión y como la luz existe en el paisaje, me he dado a la tarea de conocer el espacio rítmico que ante mí se genera.

Como lo expliqué al inicio de este capítulo, he decidido construir mi proyecto en un libro híbrido, pues cuenta con las características propias de éstos, tal y como lo describí en el primer capítulo de este trabajo.

He de aclarar que considero que este tipo de libro (híbrido) enmarca perfectamente el proyecto de mi trabajo ya que en él construyo imágenes paisajísticas que van acompañadas de frases que me parecen complementar las ideas que manifiesto a través de las imágenes y que, al mismo tiempo, coloco dentro de un contenedor que va de acuerdo con la forma y concepción de éstas. Como lo he manifestado dentro de esta tesis, es importante conocer las ideas que otras grandes personas han escrito entorno a un tema específico, por lo que el libro híbrido gráfico de paisaje estará contemplado dentro de los puntos que a continuación anuncio:

1. El libro tendrá carácter de libro de artista, ya que en él se encontrarán imágenes originales realizadas por mi autoría.
2. El contenedor en donde se encontrarán las obras tendrá carácter de caja en relieve, es decir, no estarán depositadas en una simple caja, ya que ésta será realizada con las mismas planchas elaboradas para las estampas, por lo que tendrá, en este sentido, condición de libro-objeto.
3. Dentro de la caja en relieve estarán, junto con los grabados impresos, alternadas ideas, igualmente impresas, que hablen del grabado, del paisaje y de los libros, y que han sido manifestadas por artistas de reconocida trayectoria en torno al tema.

Dentro de estos tres puntos descansa básicamente la idea central del libro híbrido, características que más adelante se podrán vislumbrar de manera más concreta en el trabajo.

Considerando estos tres puntos básicos del libro gráfico de paisaje, el trabajo queda enmarcado en el proyecto de libro híbrido.

3.2 Proyecto de trabajo

El proyecto del libro "El Paisaje Gráfico" queda constituido de la siguiente manera:

1. Diez (10) grabados xilográficos de 45 x 30 cm. en madera de pino de 6 mm. Impresos en papel 100 % algodón, al blanco y negro.
2. Caja contenedor en relieve de 58 x 43 cm. elaborada con las planchas talladas.
3. Textos de críticos, artistas y escritores en relación al paisaje.

Dentro de este capítulo se explicará el proceso de elaboración del libro anteriormente mencionado, así como los materiales y herramientas empleados en su elaboración.

3.3 La Xilografía

La palabra xilografía del griego xulon-madera y graphêin-escribir, es el arte de grabar en madera. Esta técnica es la más antigua del arte del grabado ya que se le conoce desde el siglo X aproximadamente y es en China en donde empieza a desarrollarse; posteriormente, pasa a Europa entre el siglo XIII y es hasta los siglos XV y XVI cuando es ampliamente explotada, ya que a través de esta técnica se reproducían libros, se decoraban tejidos, se realizaban sellos, etc. Es muy sabido que la xilografía tuvo una amplia difusión a través de los textos bíblicos, ya que mediante esta técnica se ilustraban pasajes del viejo y nuevo testamentos.

La técnica del grabado en madera fue desplazada por el grabado en hueco, el cual era realizado sobre una plancha de metal y poco a poco se fue perdiendo hasta quedar completamente olvidada con la llegada de la imprenta.

La xilografía consiste en incidir directamente sobre una plancha de madera. Tradicionalmente y como parte de los aspectos técnicos, la madera se incide con una gubia, cuchilla, punta y buril, pero en nuestro tiempo, los avances tecnológicos han permitido darle un trato diferente a la madera.

Las maderas tradicionales utilizadas en la xilografía son el peral, nogal y cerezo, pero se han introducido también la caoba, caobilla, pino, etc.

Los cortes sobre la madera pueden ser al hilo o contra hilo, es decir, cuando la madera es tallada al sentido de la veta se le llama corte al hilo; cuando la plancha tiene un tratamiento contrario a la veta de la madera, se llama corte a contra hilo. La plancha, como ya lo he dicho, debe ser tratada con las herramientas indicadas, de modo que los cortes que se hacen sobre la madera quedan huecos y son éstos los que en la impresión quedarán en blanco, mientras el relieve que queda será entintado en negro y transferido a la impresión.

El grabado en madera es trabajado en relieve, por lo tanto su impresión es realizada por medio de un rodillo previamente entintado uniformemente con una tinta grasa; la superficie del relieve es entintada teniendo cuidado de no saturarla, colocando, posteriormente, un papel previamente humedecido y frotando con una muñeca o con una prensa se logra la transferencia del tallado al papel de manera inversa.

Actualmente, la mayoría de las impresiones se realizan con un tórculo de impresión. En términos generales, la técnica no ha sufrido grandes innovaciones, salvo en algunos casos en que ésta fue sometida a reproducir grabados en términos pictóricos, es decir, se trataba de realizar grabados xilográficos como si fueran perfectamente reproducciones pictóricas.

La xilografía siendo una de las técnicas artísticas más antiguas, se le ha rescatado a lo largo de este siglo. Muchos artistas han apoyado su producción en este proceso de grabado, por lo que actualmente esta técnica ha vuelto a recuperar su terreno en las artes que anteriormente había perdido.

En términos generales, este es el proceso que tradicionalmente ha seguido la xilografía a lo largo de sus siglos de desarrollo, por lo que, más adelante trataré esta técnica como el soporte de mi libro.

3.4 Elaboración del libro “El Paisaje Gráfico”

Tal y como lo mencioné con anterioridad, en este tema me concentraré a describir el proceso de trabajo del proyecto “El Paisaje Gráfico”, así como las cuestiones técnicas que formaron parte de él.

Inicialmente, considero pertinente mencionar los aspectos de la parte gráfica. En la elaboración de los grabados utilicé triplay de pino de 6 mm. de espesor que, para su tallado, fue preparado de la siguiente manera:

La madera, cuando es necesario, se pule de su superficie para tener una placa, taco, matriz o plancha lisa y permita tener un buen entintado en la impresión; posteriormente, se le hace un bisel a 45° (aproximadamente) en los cuatro extremos, con una escofina o lija gruesa y, de la misma forma, estos biseles se tienen que pulir con una lija fina para que no se noten en la impresión ni se manchen al momento del entintado.



Los biseles tienen una función muy importante en la impresión de un grabado, ya que sin éstos, se corre el riesgo de romper el papel al momento de llevar a cabo la impresión; de este modo, los biseles permiten la entrada de la plancha de madera al rodillo del tórculo, evitando así que el papel se maltrate o que se marque pronunciadamente el filo de la madera en el tórculo.

Después de haber preparado los biseles, la superficie de madera, del lado que se va a ejecutar el grabado, se quema ligeramente para eliminar el exceso de resina que esta pudiera tener, ya que por tratarse de madera en triplay, ésta viene elaborada a veta o hilo, teniendo partes irregulares de resina, lo que la hace más dura y difícil de ser trabajada; al eliminar de esta manera el exceso de resina, se presenta la ventaja de generar una superficie uniforme en cuanto a su rigidez. Posteriormente, a la superficie de la plancha se le coloca una capa, según las necesidades de la madera (algunas veces está fresca y otras muy seca), de goma laca en escamas previamente preparada con alcohol para poder aplicarla líquida y

que pueda penetrar en lo más profundo de la madera; esta base de goma laca, permite ejecutar un mejor trabajo y pureza de líneas tanto con la gubia como con la navaja, sobre todo cuando se trabaja al sentido contrario de la veta, arrojando mejores resultados y protegiendo la madera de que se astille. Si es necesario, se le puede colocar una base de tinta china negra en su superficie para facilitar los trazos blancos y e ir observando los resultados que la plancha va arrojando a la hora de su ejecución; sin embargo, esto es opcional, según los intereses que se le va a exigir a la mader

Una vez preparada la plancha, ya se puede ejecutar el dibujo que será tallado para obtener el grabado. El dibujo se copia o realiza con un lápiz o crayón de cera o con una tiza blanca o negra; cuando una placa no fue teñida de negro en su superficie, también se pueden ir alternando los trazos de tinta negra con el lápiz o tiza blancos, pero esto, como ya lo he dicho, depende de los intereses en cada grabado. Algo que es muy importante al ejecutar el dibujo en la madera, es estar conscientes de que éste se invertirá en las copias que resulten del grabado, por lo que para respetar el boceto original es importante copiar sobre la placa el dibujo de manera invertida, para que así la estampa sea vista tal y como se concibió en el boceto.

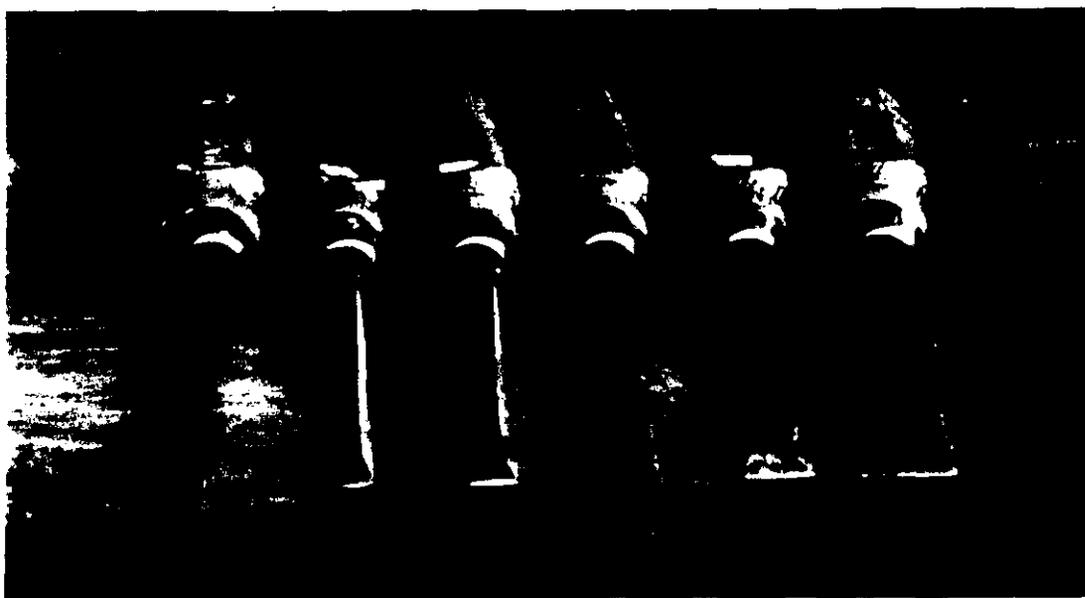
Cuando el dibujo se ha fijado sobre la superficie de la madera, el grabador ya puede llevar a cabo la talla. Las herramientas que para ello se emplean serán mencionadas concretamente más delante de este capítulo, por lo que mencionaré exclusivamente la forma en que los grabados son ejecutados.



Las líneas y masas en positivo serán las negras o las que queden en relieve; las líneas o manchas en negativo serán las zonas incididas por la gubia o zonas blancas. Esto se puede apreciar más claramente en las copias.

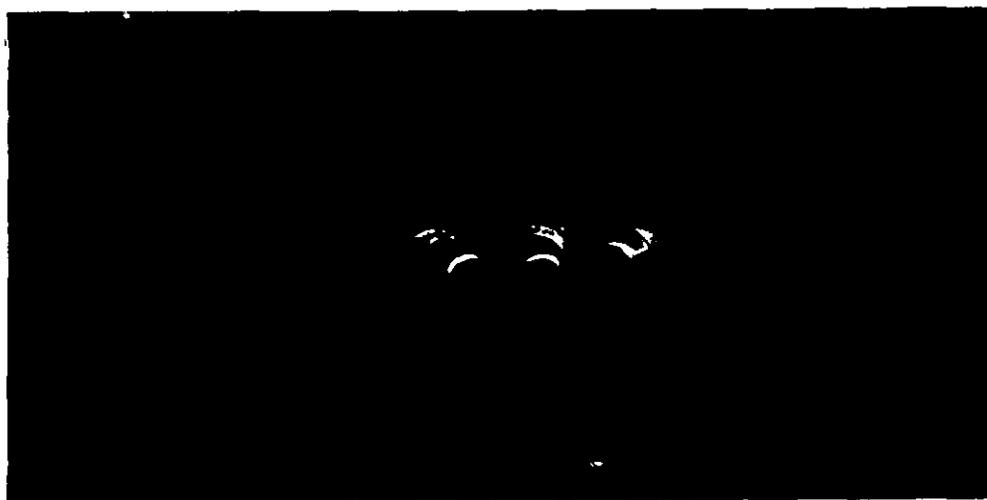
Las gubias, navajas, cuchillas y puntas que se van a emplear para la elaboración del grabado tienen que estar en perfectas condiciones, es decir, bien afiladas para evitar lastimar o astillar la madera en aquellas zonas donde no se quiera incidir. Tener las herramientas requeridas en buen estado, nos facilitará el tallado de la madera y conservar las ideas dibujadas sobre la placa, pues así, cuando se le exigen al soporte líneas blancas o negras, éstas quedarán tal y como se han planteado, sobre todo cuando se ataque la madera a contrahilo.

Las gubias que por lo regular empleo en mis grabados son las gubias planas, curvas y en "v", pues cada una de ellas arroja resultados diferentes. Las gubias planas, por lo general sirven para devastar áreas grandes de madera; las hay de diferentes tamaños y se emplean según las necesidades. Además de poder devastar, con éstas se pueden conseguir diferentes relieves, dejando en cada uno de ellos una superficie regular. También se pueden emplear para generar texturas y degradaciones.



Las gubias curvas o redondas sirven sobre todo para crear texturas y degradaciones que serán perceptibles sobre todo en las impresiones; al igual que las gubias planas, una curva puede devastar grandes áreas de madera con la ventaja de que esta área vaya dejando textura que enriquecerá el trabajo.

Por su parte, las gubias en "v" ofrecen muchas ventajas para realizar líneas negativas, que transferidas en la copia quedarán blancas; asimismo, saturando líneas se pueden lograr efectos de degradación.



Estos son los tres tipos de gubias que utilizo para realizar mi trabajo, a parte de otras herramientas que más adelante mencionaré. Es importante que se cuente con los tres tipos de gubias de diferentes tamaños y formas, ya que existen curvas o en "v" más cerradas o abiertas, ofreciendo cada una de ellas diferentes resultados en la plancha así como para atacar zonas grandes o detalles del dibujo.

Como lo he dicho, cada gubia que se utilice dará resultados diferentes, tanto en la textura que deje como en la forma de la profundidad.

En mi trabajo también empleo cuchillas o navajas y puntas seca o de acero, que ofrecen posibilidades para el grabador en cuanto a los detalles del dibujo. Éstas sirven para delinear con precisión los contornos del dibujo trazados en la placa, además de permitir reafirmar ciertos detalles del dibujo.



Las navajas que se empleen para cortar la madera deben estar perfectamente afiladas, porque éstas son las que protegen y definen el dibujo a grabar. La navaja debe meterse a la madera en forma inclinada, para que así las líneas o masas ejecutadas con ésta tengan una buena base respecto a la profundidad que se le de al tallado, teniendo la ventaja con esto, de que cuando se entinte la superficie el peso del rodillo no comience a vencer las paredes de las líneas, sobre todo éstas, ya que con esta herramienta se pueden, a diferencia de las gubias "v", hacer líneas positivas.

La punta de acero o punta seca, permite trazar líneas finas sobre la madera, así como crear texturas y efectos de degradación sobre ésta; al igual que la navaja, la punta, por ser un material fino permite realizar detalles del dibujo.

La forma de atacar una plancha en mi trabajo desde el dibujo es de la siguiente manera:

Dependiendo de los intereses del dibujo, me permito dibujar con crayola de cera blanca sobre un fondo de tinta china negra previamente aplicado en la superficie de la plancha para ir acentuando con el lápiz los trazos blancos que se van a realizar con la incisión de las gubias. Otra alternativa, es permitir el dibujo sobre la placa con la tinta china negra y con el lápiz blanco de manera simultánea, ofreciendo esto la oportunidad de ir corrigiendo los errores que se presenten en el dibujo.

Una de las grandes ventajas de dibujar sobre la placa con lápices de cera y tinta es que el dibujo se va fijando y difícilmente se pierde a la hora de manipular la madera. Muchas veces, para trazar el dibujo, el grabador suele auxiliarse de tizas o gises con la desventaja de que éstos se pueden perder cuando se está incidiendo sobre la superficie; por eso es importante fijar el dibujo de manera definitiva para no perdernos al momento de realizar el tallado sobre la madera. Después de haber realizado y fijado el dibujo sobre la placa, se procede a realizar el tallado sobre ésta.

Por lo general, cuando empiezo a atacar una placa lo hago por aquellas zonas en donde mis copias me tienen que resultar blancas, esto, sin tocar el dibujo para no incidir sobre él de manera irresponsable. A mi juicio, es importante no devastar profundamente aquellas partes donde se incide por primera vez; la madera en triplay ofrece la ventaja de ir devastando por capas, ya que ésta, está realizada por lo menos de cuatro o cinco capas. Es importante ir conservando la madera para poderla atacar ya definitivamente en su totalidad cuando las pruebas de estado que del proceso se vayan obteniendo nos lo exijan. Por eso, se debe ir incidiendo poco a poco sobre la superficie y relieves de la plancha.



Después de haber devastado e indicado las zonas grandes de blancos o grises del fondo de la escena, ahora sí, me permito delinear correctamente los contornos que se requieran en el grabado con la navaja o cuchilla. Asimismo, comienzo a incidir sobre el dibujo principal y sobre los detalles; esto, por lo general me permite ir indicando los grises y blancos sobre la superficie negra que se conservó de la placa.

Una vez que el dibujo fue trabajado en su totalidad en la plancha, procedo a imprimir una copia de estado para ver los resultados que el primer tallado me ha arrojado en relación a la idea original. Por lo general, un grabado nunca es ejecutado en su totalidad en el primer tallado, por lo que, después de cada copia de estado, el grabador puede ir corrigiendo o manipulando su grabado según sus intereses. Por eso, es importante que durante la elaboración de un grabado se vayan ejecutando copias de estado.

Las copias de estado son aquellas copias que sirven como referencia para ir viendo la evolución que el grabado va teniendo. Se les denomina así, porque son las pruebas impresas que se ejecutan durante el proceso antes de tener una copia definitiva del grabado, es decir, antes de que la plancha esté lista para su tiraje.



Por lo regular, cuando se van haciendo los tallados sobre la madera, hay que auxiliarse de un cepillo de alambre para ir sacando de la plancha todas las astillas que pudieran estorbar en la impresión del grabado. Para mí, el cepillo de alambre me permite a parte de sacar los desechos de la madera, crear texturas que en la impresión se vuelven atmósferas, porque hay que recordar que este proyecto está enfocado al paisaje.

Una de las ventajas que ofrece la madera en triplay es que se pueden generar diferentes relieves a lo largo del proceso, lo que permite que los negros se vayan haciendo o se vayan degradando al blanco y los grises sean menos pesados. Los grises en mi trabajo los genero a través de texturas con las gubias así como auxiliándome del cepillo de alambre y de la punta de acero.

Cuando ya está trabajado en su totalidad el grabado, después de haber realizado el proceso anteriormente descrito y de haber impreso las copias de estado requeridas, la plancha debe ser limpiada completamente sin que guarde residuos de tinta en las vetas de la madera, pues éstas son las que le dan riqueza al grabado en madera a diferencia del linóleum y el metal que se trabaja en relieve y, posteriormente se deja secar la plancha para que los solventes no dañen el papel en las copias definitivas.

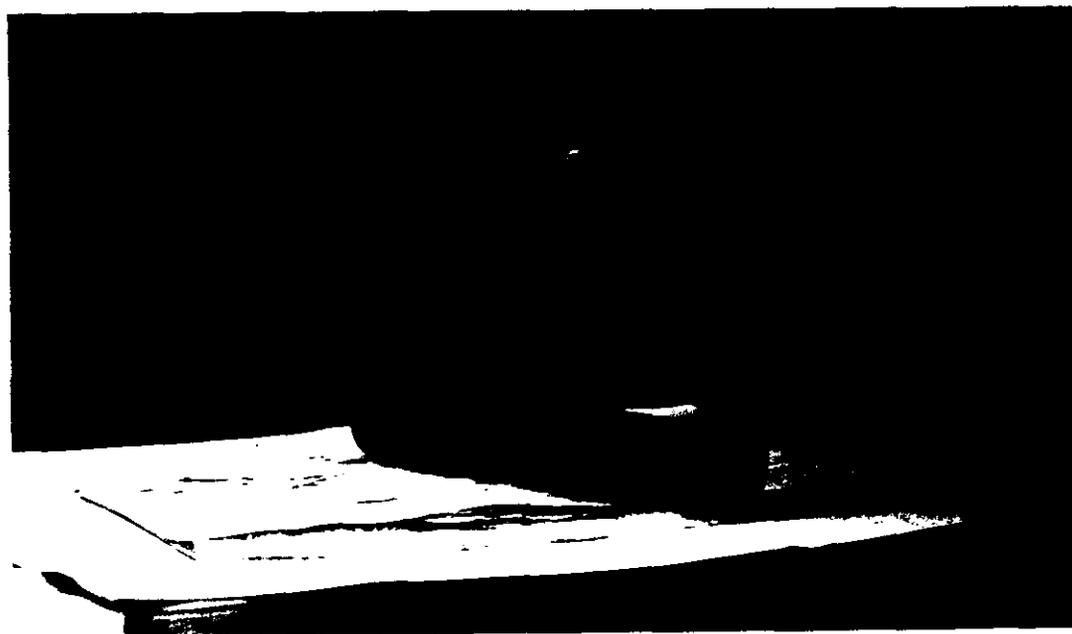
Las impresiones definitivas del grabado deben ser realizadas con todo el cuidado posible, ya que estas son las que le dan una buena presentación a la obra, además de ser junto con el grabado el objetivo principal del artista.

Las impresiones de mis grabados están realizadas de la siguiente manera:

Cuando las planchas están totalmente secas de los solventes, que se emplearon para su limpieza, se aplica a la superficie del grabado talco para bloquear la tinta o residuos de los lápices de cera que se emplearon para realizar el dibujo. Posteriormente, con el papel de impresión y la plancha se realiza un registro sobre un papel rígido para ser colocado sobre la platina del tórculo para que permita tener el mismo registro del papel en todas las copias. Una vez teniendo el registro, se procede a sacar la presión de la prensa o tórculo, de acuerdo al grosor de la plancha; por lo regular cuando la placa tiene mucho relieve en el tallado y al fondo de ésta hay cosas que rescatar, la impresión es realizada con dos fieltros para que estos ayuden al papel a registrar los detalles en los diferentes relieves que pueda tener el tallado.

Una vez preparada la plancha, el registro, y la presión del tórculo, se prepara la mesa de entintado y la tinta para tener lista el área de entintado. La mesa de entintado debe estar libre de polvo o talco que se usa para su protección, ya que cualquier residuo que pudiera tener ésta puede afectar la tinta y, por lo tanto, la impresión. La tinta que se usa para las impresiones es por lo regular tinta grasa, en este caso he empleado tinta tipográfica castaño foto; la tinta se prepara con un acondicionador especial si es necesario por si la tinta

está dura o muy espesa; este acondicionador aparte de suavizar la tinta, permite que en el tiempo que ésta este afuera se seque o ponga dura; es importante tener cuidado que el acondicionador que se emplee no sea un secativo, ya que sería perjudicial para la tinta y por lo tanto para la impresión. Es importante tener los rodillos que se van a utilizar limpios y en buenas condiciones para que éstos puedan entintar la placa uniformemente, así como tener un rodillo del tamaño de la plancha y otro chico para meter tinta en los relieves del grabado. Por lo regular se utiliza un rodillo suave y uno duro; el rodillo suave permite depositar tinta en las texturas que se generaron con el tallado, a la vez que el duro permite conservar los detalles de la superficie y no saturarla de tinta.



El papel es importante para obtener una buena impresión; por lo general, en el grabado se emplean papeles 100% de algodón y libres de ácido. El papel de algodón permite registrar con alta definición el grabado elaborado en el momento de la impresión, así como tiene la capacidad de entrar al mayor número de relieves posibles sin romperse. Estos papeles se pueden encontrar de diferentes gramajes que van desde los delgados hasta los gruesos y cada uno se emplea según las necesidades del impresor.



El papel de algodón se debe humedecer previamente para la impresión. Se deja cubierto totalmente de agua por el término de 15 minutos hasta 1 o 2 horas, según su gramaje y su uso; por eso, es importante que el impresor tenga en cuenta que antes de comenzar a entintar sus planchas, el papel debe estar listo para poder ser utilizado.

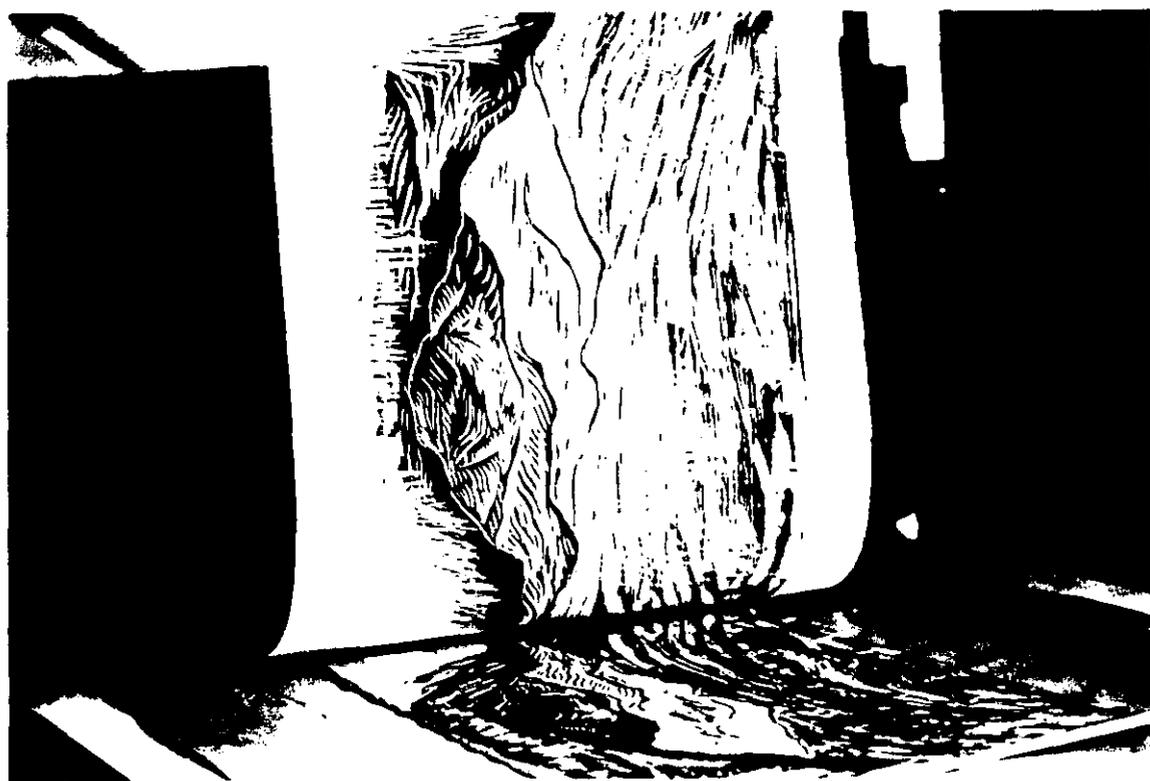
Como el papel se remoja previamente para quitar el exceso de goma, se debe sacar de la charola y quitarle el exceso de agua con un cepillo de pelo suave y papeles que la absorban, es decir, el papel debe estar húmedo y suave sin residuos de agua, ya que ésta impediría que la tinta se depositara correctamente sobre él.

Después de haber reseñado lo requerido para las impresiones, me daré a la tarea de explicar la manera en que se entinta la plancha.

Luego de haber preparado la tinta y el talco sobre la placa, se procede a depositar tinta sobre la mesa de entintado con una espátula en la parte en donde se va a entintarse el rodillo; una vez depositada la tinta, con el rodillo, se extiende por toda la mesa para que éste quede uniformemente entintado. Es importante entintarse el rodillo con movimientos frontales y laterales, esta es la mejor manera para que la tinta sea pareja en toda la mesa y por lo tanto en el rodillo. Una vez entintado el rodillo, se deposita sobre la superficie de la plancha grabada la tinta que se adhirió a él; también es importante que la plancha se entinte uniformemente para que en la copia no se vean defectos de entintado. Al igual que en la mesa, la plancha se entinta frontalmente y lateral, y las esquinas en forma diagonal o cruzada. Cuando el grabado se ha entintado uniformemente sin saturar la tinta, con un rodillo más chico se entintan aquellas zonas donde el rodillo grande no tuvo acceso; una vez hecho esto, se da otra pasada con el rodillo grande para asegurar que la tinta quede pareja.



Ya con la plancha entintada se pasa a la prensa o tórculo, colocándola en la marca que se le asignó en el registro; posteriormente, se coloca el papel húmedo, cuidando que no tenga residuos de agua en la cara que se va a imprimir. Una vez registrado el papel, se le coloca encima un papel que lo proteja de tener contacto directo con el fieltro ya que éste a veces suele soltar pelusa o manchar el papel. Ya colocados los fieltros, se ejerce la presión con el tórculo para que el tallado se transfiera al papel y una vez hecho esto, se levanta el papel con cuidado y lentamente para evitar que se desgarre o rompa por la humedad que tiene, la presión y los relieves que el grabado tenga. Posteriormente, la impresión se coloca en una mesa limpia y se protege con un papel húmedo para evitar que el polvo se adhiera a la tinta fresca.



De esta manera se pueden seguir sacando varias copias, cuidando que la tinta no tape o bloquee detalles del grabado y que la plancha no se maltrate con la presión del tórculo; por eso, es importante que se controle bien la presión para que el tiraje salga en buenas condiciones. De esta forma se imprimen las copias de los grabados, logrando una buena calidad de impresión cuando se presta atención a todo el proceso de trabajo.

Así es como he obtenido a lo largo de mi trabajo como grabador resultados favorables en la elaboración e impresión de mis placas talladas y, con este escrito, se ha ido enriqueciendo y me permite prestar más atención a aquellos detalles que suelen ocasionar daños tanto en la talla como en la impresión. Reitero entonces que los grabados realizados para el libro, fueron elaborados bajo estos procedimientos: los cielos de mis estampas se encuentran a veces en la última capa de la madera, mientras que los negros intensos (piedras y montañas) se conservan en la primera cara de ésta.



Los grabados, estructurados como paisajes, son tallados en mi trabajo por planos en relieve; los cielos se degradan de la segunda capa del triplay hacia el horizonte incidiendo con mayor profundidad en la madera. El cielo es una de las partes que puedo manipular más libremente, ya que como en él hay que crear nubes, movimiento y atmósferas, me permito tallarlo con decisión, sin entrar en detalles con las gubias, cepillo y punta ya que estos dos últimos, como lo dije antes, me generan efectos de aire y atmósfera, por la libertad con que rayan la madera.

El primer plano me sirve para acentuar los negros intensos y los elementos más pesados de mi composición, como podrían ser los cerros y piedras. Para dar profundidad, suelo ir colocando los elementos en diferentes planos de la madera, para que el negro se vaya degradando al blanco y por lo tanto se vea la profundidad del paisaje.



Es importante mencionar que en el grabado no busco dar la apariencia real de las cosas. Aunque trato de encontrar su forma, mi interés radica en dar una visión del paisaje a través del grabado en madera con las ventajas y cualidades que la técnica ofrece, porque sabemos que no es lo mismo grabar que pintar y, por lo tanto, cada técnica exige un procedimiento diferente para arrojar propuestas diferentes. También creo que la técnica, la manera de usar la herramienta y el dibujo, tienen que complementarse entre sí; por ejemplo, las gubias que empleo en determinadas áreas deben corresponder al dibujo, a la madera y, sobre todo, a los intereses plásticos formales que el artista se da a la tarea de investigar, es decir, si trato de crear un movimiento de aire ligero en el espacio, tengo que emplear una herramienta que me ofrezca esta posibilidad, tanto en la técnica como en lo formal.

Es así como esto explica la parte de la producción gráfica del libro. Todos los grabados son realizados de acuerdo a las exigencias formales de cada uno, por lo que el proceso técnico varía según los intereses. En cuanto a la impresión, por ser grabados de un mismo tamaño se entintan todos de la misma manera y se pasan con la misma presión de tórculo. Por lo que respecta a la parte gráfica, esto fue lo que se realizó durante el proceso de elaboración del libro, por lo que a continuación me dedicaré a tratar los demás aspectos del libro.

Los textos escritos serán realizados sobre un papel de algodón hecho a mano y serán escritos con estilógrafo. La importancia de meter éstos en el libro, radica en que a mi juicio es importante saber y comprender la idea que sobre este tema han tenido grandes pensadores; estos textos serán los mismos que se incluyen a lo largo del capítulo 2, ya que corresponden al valor del paisaje como medio de creación plástica.

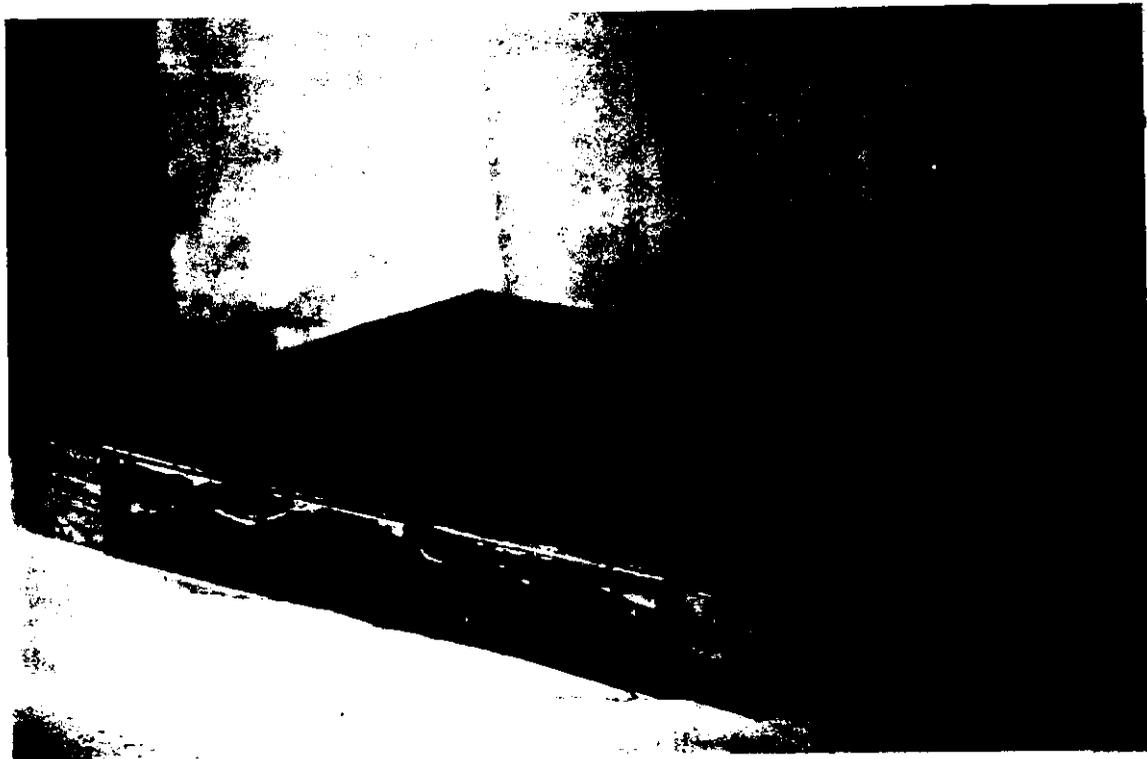
Ahora describiré la elaboración de la caja-contenedor de la producción gráfica y los textos.

Como en la lo indiqué en la justificación, esta caja corresponde a una estructura de libro objeto, por las características que tendrá y su función. La caja ha sido realizada en su base por un triplay de 9 mm. de espesor para soportar el peso de los grabados; el resto de la caja está constituida por madera de 6 mm. con el objeto de tener más fuerza y más resistencia cuando se manipule.

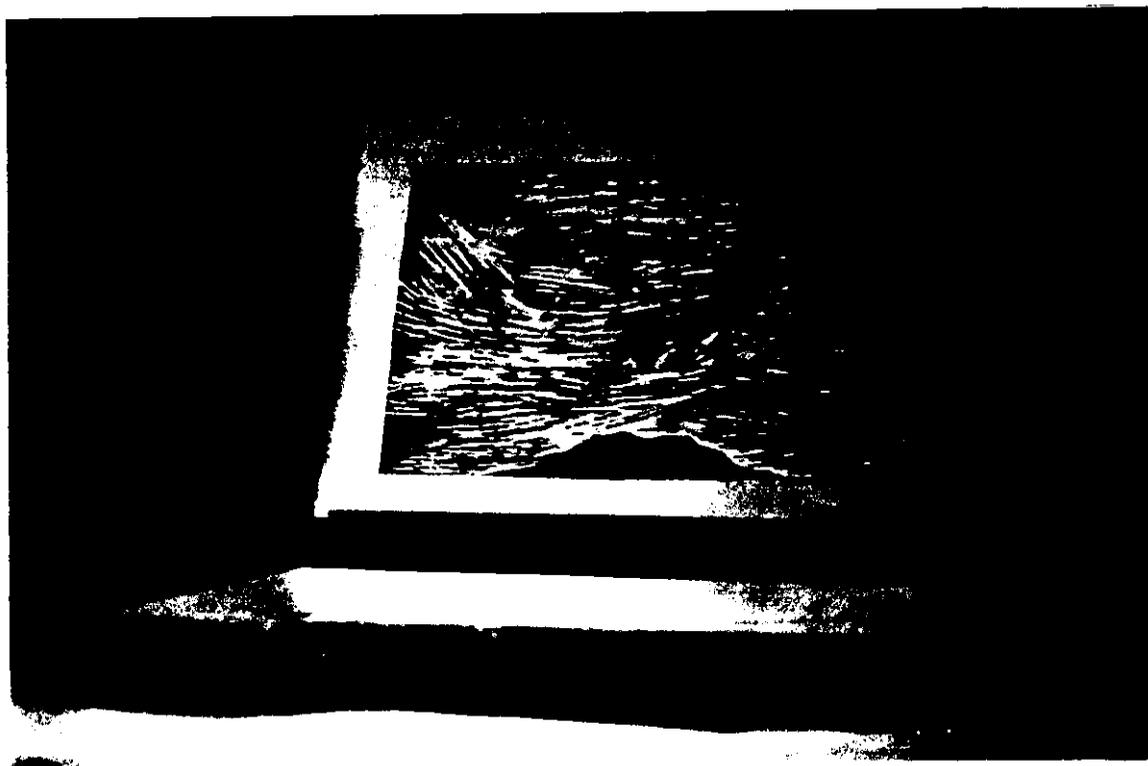


Una vez elaborados los cajones, con bisagras en la parte posterior, se van a unir la base y la tapa para que se pueda abrir y apreciar los grabados. Por dentro, la caja tiene en la tapa un espacio a manera de soporte para que el espectador pueda ir colocando la obra y apreciándola, esto con el objeto de que se puedan ver los grabados a manera de caballete y protegerlos de posibles maltratos.

En este proyecto, la caja se ha realizado con las planchas ya talladas. Sin embargo, no usé éstas directamente para armar la caja porque como se tallaron, en algunas zonas la madera queda muy frágil, por lo que después de tener la estructura usé varias planchas para forrar la caja con las maderas grabadas, esto con el objeto de que el espectador observe cómo fueron talladas las planchas y las compare con las impresiones.



Las tres partes mencionadas anteriormente, es decir, grabados, texto y caja en relieve, son lo que le van a dar al libro el carácter de híbrido.



3.5 Materiales y herramientas

Los materiales y herramientas empleados en la elaboración del libro han ofrecido las mejores ventajas para que la producción en su totalidad tenga buena presentación.

En las tres partes que conforman el libro "El Paisaje Gráfico" (grabados, texto y caja), se emplearon las siguientes herramientas y materiales:

Grabado:

- Madera de pino 6 mm. en triplay de primera clase.
- Crayones blanco y negro, así como tinta china negra para dibujar las planchas.
- Papel revolución para copias de estado, para secar y proteger el papel de algodón.
- Tinta tipográfica castaño foto.
- Acondicionador en gel para tinta tipográfica.
- Papel Arches 100 % algodón para impresiones finales.
- Solventes y estopa.
- Papeles para limpieza.
- Taco de madera para lijar la superficie de la plancha, así como para pulir los biseles.
- Escofina para biselar.
- Soplete de gasolina para quemar la madera.
- Gubias de diferentes tamaños y formas para tallar la madera.
- Punta de acero.
- Cepillo de alambre.
- Cuchillas o navajas.
- Tórculo de impresión y fieltros.
- Rodillos suave y duro.
- Mesa de entintado.
- Charola de agua.

Textos escritos:

- Papel de algodón.
- Estilógrafo.

- Tinta china negra.

Caja-contenedor:

- Madera de pinto de 6 y 9 mm. en triplay.
- Clavos.
- Resistol para madera.
- Martillo.
- Escuadra.
- Retazos de madera en tiras.

De esta manera doy por concluida la explicación entorno al material y a las herramientas utilizadas para la realización de mi libro alternativo "El Paisaje Gráfico". Como se ha visto hasta aquí, la elaboración de este trabajo ha requerido de una serie de factores tanto técnicos como formales, sin los cuales ésta hubiera sido imposible.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he mostrado de manera permanente mi inquietud e interés por llevar a cabo un proyecto cuyo contenido fuese consecuente con mi propia concepción artística y, principalmente, con mi producción gráfica que he desarrollado durante varios años, la cual me ha permitido valorar y comprender la comunicación que uno debe guardar con su propia obra, así como con la de los demás.

En este sentido, debo decir que para mí, la elaboración de un libro alternativo como objetivo de mi producción, se fue convirtiendo en un verdadero reto en la medida en que comprendí el carácter plástico y artístico que a éste se le puede otorgar, para no caer en una simple justificación de la obra, so pretexto de insertarla en una producción de vanguardia; por eso creo que los libros de la antigüedad al igual que los alternativos tienen en sí un carácter plástico, aunque los primeros, de origen, hayan sido elaborados bajo una distinta funcionalidad que los actuales alternativos, es decir, que si los libros antiguos tenían como fin principal el transmitir determinados conocimientos, los alternativos, al encontrarse bajo un contexto histórico y social diferente, pretenden una comunicación plástica, asignándole al libro un carácter de obra. De esta manera, me resulta imprescindible mencionar que el trabajo que aquí estoy presentando a través de este proyecto, se ha conformado como uno sólo, es decir, que el libro híbrido titulado "El Paisaje Gráfico" es una obra en sí misma.

Para ello, fue importante entender el valor histórico y también artístico que la escritura, inicialmente, y el libro, posteriormente, han tenido en el desarrollo del ser humano; por lo tanto, pienso que el hombre de esta actualidad y, sobre todo, el artista, no puede mantenerse al margen de seguir construyendo alternativas que permitan reorientar, rescatar o manipular el uso que se les da a éstos. Pero, simultáneamente, me parece que es importante que no debe perder de vista la importancia plástica de un trabajo y que, finalmente, ese será el elemento que le dé carácter de obra de arte.

A mi juicio, y de acuerdo a lo escrito arriba, para poder hacer propuestas alternativas en el campo del libro como un soporte de comunicación, el artista debe reconocer y apropiarse para su beneficio de los valores plásticos de modo que sus propuestas tengan un sustento no únicamente artístico, sino también histórico, tal y como ha ocurrido con innumerables productores de libros, quienes han logrado apoyar su obra

en antecedentes plásticos formales y conceptuales, logrando trabajos bien sustentados y, sobre todo, dándoles el carácter que una obra de arte debe tener.

Esta tesis, como se ha podido ver, gira entorno a la idea del paisaje como producción del libro alternativo. Desde mi punto de vista mi tema, es decir, el paisaje, es el elemento central de mi trabajo y a ello se debe que sea él quien ha permitido la cohesión entre los diferentes recursos que aquí he utilizado, es decir, el libro, la técnica y los textos. Sin lugar a dudas, el paisaje se ha convertido al paso de los años y luego de un menosprecio que sufrió durante siglos (tal y como se ha visto en el capítulo 2), en uno de los géneros más estudiados y sobre cuyos análisis se han vertido algunas de las más complejas aportaciones plásticas por parte de grandes artistas. Consecuentemente, los resultados artísticos (pictóricos, gráficos, dibujísticos, etc.) que este género nos ha legado, son lo suficientemente fundamentados para seguir trascendiendo a futuros paisajistas.

En lo que respecta a mi producción, para mí, ha sido importante retomar elementos y conceptos clásicos para trasladarlos a la actualidad; por lo tanto, creo que es importante que en esta ola de propuestas artísticas que se han generado a lo largo de este siglo, se vuelvan a ver las cosas con las herramientas y soportes antiguos. Con esto no concluyo que el artista de hoy tenga que abandonar su presente para sumergirse en viejos conceptos plásticos, pero sí es importante que éstos los tomemos en cuenta como base para fundamentar debidamente una concepción plástica.

A lo largo de esta tesis me di a la tarea de rescatar la importancia que tiene el libro en el desarrollo del hombre con relación a su entorno y en el eje de comunicación en que éste se convirtió. Trasladar un género como es el paisaje a la estructura del libro alternativo ha constituido, indiscutiblemente, un esfuerzo aún mayor, por tratarse de un tema en ciertos términos "clásico". De esta manera, este trabajo requirió fusionar un tema tradicional con una propuesta actual como son los libros alternativos. Por lo tanto, este libro que he realizado tiene por finalidad rescatar los aspectos formales que históricamente se han manejado en un contexto de libro alternativo.

Por otro lado, pienso que todos los factores que intervienen en la realización de una obra artística deben tratarse con el mayor profesionalismo para evitar soluciones superfluas o, en el último de los casos, propuestas sin riqueza plástica. En relación a este aspecto, al realizar este proyecto, me di a la tarea de tratar de resolver cada uno de los

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza Forma, México, 1992, 547 pp.
- Banz, Joe, *Movimiento y ritmo*, Ed. Leda, Barcelona, 47 pp.
- Bonfils, Robert, *Iniciación al grabado*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1945.
- Cardoza y Aragón, Luis, *México, pintura de hoy*, FCE, México, 1964.
- Clark, Keneth, *El arte del paisaje*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971, 206 pp.
- Casado Navarro, Arturo, *Gerardo Murillo el Dr. Atl*, UNAM, México, 1984.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Ed. Gaceta, México, 1985, 255 pp.
- De León Penagos, Jorge E., *El libro*, Ed. Edicol, México, 1975, 102 pp.
- Dorflès, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Ed. Labor, Barcelona, 1973, 279 pp.
- Eluard, Paul, *Antología de escritos sobre el arte. Los hermanos videntes*, tomo I, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 1967, 144 pp.
- Eluard, Paul, *Antología de escritos sobre el arte. Luz y moral*, tomo II, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 1967, 180 pp.
- Eluard, Paul, *Antología de escritos sobre el arte. La pasión de pintar*, tomo III, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 1967, 176 pp.
- Espejo, Beatriz, Dr. Atl: *El paisaje como pasión*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1994, 126 pp.
- Esteve Botey, Francisco, *Historia del grabado*, Ed. Labor, Barcelona, 1935, 356 pp.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo I, UNAM, 4ª. ed., 1993, 256 pp.
- Fleming, William, *Arte, música e ideas*, Mc Graw Hill, México, 1992, 381 pp.
- Freixa, Mireira, *Las vanguardias del siglo XIX*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1982, 471 pp.

- Gamboa, Fernando, *El Dr. Atl, paisajista puro*, Ed. Cultura, T.G. S.A., México, 1952, 247 pp.
- Gombrich, E. H., *Historia del Arte*, Ed. Garriga, Barcelona, 1967, 535 pp.
- Haskell, Francis, *Pasado y presente en el arte del gusto*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1989, 349 pp.
- Huyghe, René, *Diálogo con el arte*, Ed. Labor, Barcelona, 1965, 447 pp.
- Jones, Clarence, *The life and works of Constable*, Parragon, Gran Bretaña, 1994, 79 pp.
- Klee, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, Premia, México, 1980, 73 pp.
- Martin, Donald, *Introducción a la historia del arte*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1985, 147 pp.
- Pérez de Salazar y Solana, Javier, *José María Velasco y sus contemporáneos*, Ed. Perpal S. A. de C. V., México, 1982, 167 pp.
- Pignatti, Terisio, *El dibujo de Altamira a Picasso*, Ed. Cátedra, Madrid, 397 pp.
- López, Oswaldo, *Estética de los elementos plásticos*, Ed. Labor, Barcelona, 1971, 153 pp.
- Lothe, André, *Tratado del paisaje*, Ed. Poseidón (Col. De los Tratados), Buenos Aires, 1943, 86 pp.
- Moreno, Nicolás, *Paisaje y naturaleza en la obra de Nicolás Moreno*, UNAM, México, 93 pp.
- Pla, Jaime, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1956, 182 pp.
- Pellicer, Carlos, *Primera Antología Poética: poemas líricos, heroicos y religiosos en el paisaje*, FCE, México, 366 pp.
- Ruskin, John, *Elementos de dibujo, colorido y composición*, Centauro, México, 1946, 232 pp.
- Ukiyo, E., *Estampa Japonesa*, Museo de Arte Contemporáneo Alvaro y Carmen T. De Carrillo Gil, Artes Gráficas Panorama, México, s/f, 124 pp.
- Westheim, Paul, *El grabado en madera*, FCE, 2ª. ed., México, 1967, 299 pp.

- Wölfflin, Enrique, *Concepciones fundamentales en la historia del arte*, Ed. Calpe, Madrid, 1924, 323 pp.