



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

LIBRO - DIARIO VISUAL: "UN TIEMPO PARA SEMBRAR"

Acuerdo a la Dirección General de Bibliotecas UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional

NOMBRE: Claudia Fabiola

Aviles Trejo

FECHA: 5-XI-02

FIRMA: [Firma]

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTES VISUALES PRESENTA

CLAUDIA FABIOLA AVILES TREJO

VIII SEMINARIO DEL LIBRO ALTERNATIVO DE LA ENAP
DIRECTOR DE TESIS: MTRO GERARDO PORTILLO ORTIZ
ASESOR: MTRO. EDUARDO ORTIZ VERA

MEXICO, D. F.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

2002



DEPTO. DE ASESORIA PARA LA TITULACION ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

DEDICATORIA:

A Dios, por cumplir mis sueños más profundos y sembrar en mi corazón la fe que tanto necesitaba.

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres Felipe Avilés y Yolanda Trejo, por amarme, apoyarme , comprenderme y por su constante esfuerzo durante esta etapa de mi vida.

A mis hermanos Adriana, Alejandro y Alberto por su compañía y ejemplo ante la vida.

A mis abuelitos Nacho y Mode por su amor y enseñanza de los valores con los que he crecido.

A mi tía Kena por tu cariño y apoyo.

A mis primos Lorena y Jorge por motivarme a seguir adelante.

A Susana Rendón por tu amistad y compartir conmigo parte de tu vida.

A Carmen Orea por tu gran amor y por estar conmigo en un momento tan difícil de mi vida.

A mis amigos y colegas de la ENAP, Verónica, Ana Lilia, Rodrigo, Diego, Héctor y Victor por creer en mí y llenar de alegrías y experiencias los cuatro años que estuvimos en la carrera.

A Gaby Enriquez por tu amistad y recorrer este camino juntas.

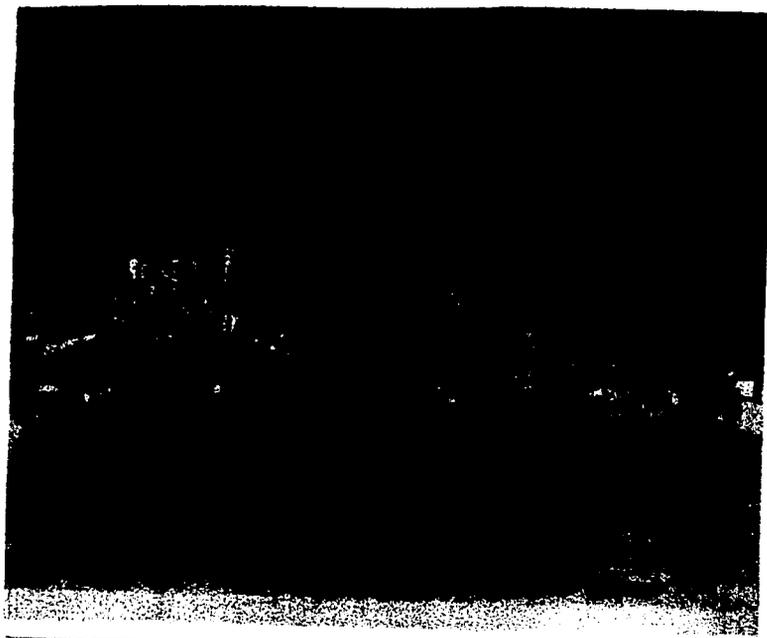
Al maestro Ulises García Ponce , quién me inició en el camino del arte, por transmitirme su pasión por la pintura y brindarme su cariño y apoyo.

Al maestro Ignacio Salazar, por creer en mi trabajo y transmitirme sus conocimientos sobre el arte.

Agradezco a PROBETEL por el apoyo económico brindado, durante el periodo de Julio-Diciembre del 2002, para el desarrollo del presente proyecto de Tesis: "Libro-diario visual: Un tiempo para sembrar"; inscrito en el Proyecto de Investigación Teórico-Práctico sobre la Gráfica Ortodoxa Alternativa, para la Producción de Originales Múltiples: obra personal, libros de artista, objeto, ilustrados e híbridos; registrado por el Dr. Daniel Manzano Águila, quien fungió como tutor de esta Tesis.

INTRODUCCIÓN	6
CAP. I EL DIBUJO COMO INSTRUMENTO EN EL PROCESO CREATIVO Y LOS DIARIOS DE ARTISTA	9
I.1 Visualización y Lenguaje Visual del dibujo.	9
I.2 Procesos creativos del dibujo.	24
I.3 Diarios del artista.	33
CONCLUSIÓN	62
CAP. II EL LIBRO ALTERNATIVO COMO DIARIO VISUAL.	64
INTRODUCCIÓN	64
II.1 Orígenes del libro de artista.	67
II.1.1 Movimientos artísticos que apoyaron al surgimiento del Libro Alternativo.	68
II.1.2 Los Libros de Artista en México.	70
II.1.3 Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo.	72
II.2 Libro de artista.	77
II.3 Características de los Libros de artista.	79
II.3.1 Características de apreciación visual en los libros del artista.	82
II.4 El libro como una experiencia visual-espacial.	84
II.5 El sentido de temporalidad en un diario visual.	87
II.6 Relación íntima con el libro-diario a través del tacto.	90
CONCLUSIÓN.	93
	3

CAP. III EL LIBRO -DIARIO VISUAL: "UN TIEMPO PARA SEMBRAR".	94
INTRODUCCIÓN	94
III.1 El libro de artista como estructura total.	96
III.2 Descripción del libro-diario.	100
III.3 Tema propuesto dentro del libro-diario.	102
III.3.1 Las semillas y su relación con la vida.	102
III.3.2 El significado de la semilla.	104
III.3.3 Crecimiento de la semilla.	107
III.4 Proceso Creativo que incluye: Apuntes, Bosquejos, Esbozos, Estudios y Bocetos del libro de Registros Visuales.	109
III.5 Materiales empleados en la elaboración del libro.	112
III.6 Procedimiento de armado del libro-diario.	114
III.7 Características Físicas de la Tesis.	120
III.8 Presentación de la producción final.	121
CONCLUSIONES.	129
BIBLIOGRAFÍA.	132
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.	134



1
Paul Klee
Zweihügel-Stadt
1927

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

Como creadores plásticos surgen muchas necesidades y problemas con los que nos enfrentamos en la búsqueda por expresarnos, mediante un lenguaje visual que cubra las expectativas que profundicen en los pensamientos; extrayendo las ideas mentales del ámbito cognoscitivo, para recoger de ellas lo que percibimos de manera intuitiva y experimental. En éste transitar por el mundo visible, recorreremos distintos y variados caminos como individuos, hasta encontrar los medios idóneos con los que logramos transmitir nuestras ideas, sentimientos, emociones, pensamientos, las vivencias estéticas y perceptuales, así como la forma en que apreciamos nuestro entorno visual.

A lo largo de mi trabajo plástico, he practicado el dibujo, encontrando en ésta disciplina el instrumento que me permite hacer de lo que veo, la imagen de lo que pienso y con ello saber quién soy; por lo estimulante que resulta ser para el pensamiento y la imaginación, me permite detenerme a ver detalles que normalmente pasarían desapercibidos, convirtiéndose en motivos importantes para crear un lenguaje visual muy personal, utilizando los elementos plásticos del dibujo.

El dibujo un proceso de crecimiento con constantes cambios, que transcurren a lo largo de un tiempo de practicarlo, lo que me lleva a cambiar mi manera de pensar (dibujar), para que cambie mi manera de vivir (pintar). Teniendo en cuenta que éste crecimiento implica el paso por un proceso creativo que requiere la observación y análisis del motivo seleccionado, a través de apuntes, esbozos, bosquejos, estudios y bocetos que conforman la totalidad de un proyecto plástico.

En éste proceso se pretende que el dibujo manifieste su autonomía como fin en sí mismo, además de reconocer la importancia que tiene dentro del proceso creativo para la realización de mis proyectos pictóricos; esperando que durante el transcurso de la investigación se cumplan los objetivos necesarios, donde el dibujo plantee soluciones prácticas a problemas pictóricos gracias a los elementos plásticos que estudia, como son, la línea y la mancha, la percepción de los contornos, los espacios, las relaciones que se establecen entre los elementos (composición), la luz y la sombra y la totalidad (la forma); donde el dibujo rompa los límites de la actividad creadora y lleve a la pintura a un resultado más dibujístico.

El objetivo principal de este tema, es utilizar el dibujo como instrumento en mi proceso creativo y actualizar las soluciones plásticas que sean aplicables a un proyecto pictórico posterior a esta investigación, por lo que toca al dibujo ejercer poder sobre la pintura; entendiendo, ideando, resolviendo problemas plásticos y comunicando un tema, estructurando una lectura que concrete ideas dentro del mismo proceso.

En la necesidad de plasmar y compartir mis visiones, a través del dibujo, me enfoco en la creación del libro alternativo para obtener una respuesta a está inquietud; específicamente, el libro de artista responde a las necesidades de comunicar una experiencia individual, en este caso particular, mi proceso creativo; es éste una obra de arte en sí con carácter visual, sin límites, abierta a juegos conceptuales que se afirman en el momento de la creación, de la creación del libro, de la actitud de crear.

Al igual que el dibujo, los libros nos llevan a la estimulación de la imaginación y el pensamiento; los libros de artista pueden comunicarnos cualquier cosa: pensamientos, sensaciones, historias, sentimientos; y lo hace mediante un lenguaje visual-espacial, táctil y temporal. Es por ello que mi propuesta, en la utilización del libro alternativo, sea con el fin de crear un libro de artista a manera de diario personal, que contenga imágenes extraídas de la percepción ; donde se utilice un lenguaje visual que estructure mis ideas mentales, con el cual pueda escribir mis proyectos y evaluar el proceso creativo. Retomando así, la disciplina del dibujo y manteniendo la constante práctica que requiere todo quehacer plástico; logro encontrar los fundamentos teóricos para validar su justificación, para lo que se ha realizado una investigación que plantea el principal problema del dibujo, la visualización y el lenguaje visual que le corresponden; de acuerdo al acto mismo de percibir los objetos del entorno, donde ver significa, ver en relación al vínculo que conecta los elementos, cada vez que transformamos, interpretamos o conceptualizamos todo lo que vemos.

La presente investigación se divide en tres capítulos.

El primero, parte del problema de visualización con el que nos enfrentamos al dibujar, cada vez que la creación de un lenguaje visual me lleve a comprender la información del entorno recogida por mis ojos, expresando y evaluando aquello que mi mente concibe como un registro visual que permanece en la memoria, para adquirir una forma visual particular; después de realizar dibujos a manera de pruebas que me ayudarán a evaluar y analizar un concepto visual.

Apoyándome, posteriormente, en tres dibujantes contemporáneos: Paul Klee, Alberto Giacometti y Gilberto Aceves Navarro; logro conocer sus procesos creativos y me acerco al enfoque que le imprimen a su actividad dibujística, puedo así comprender que el acto de dibujar transcurre en el tiempo y la visión que cada uno de ellos tiene acerca del dibujo, significándolo como el diario acontecer de los hechos más cercanos a su cotidianidad; plasmando así sus ideas, entendiendo las formas y comunicando de manera dinámica, siendo sus escritos sobre el arte y el dibujo en particular, la principal aportación que en lo personal, me lleva a tener un mayor acercamiento íntimo a su creación, llenándome de inspiración al momento de realizar mi libro diario-visual.

El segundo capítulo me lleva a conocer el concepto del libro alternativo así como el significado que encierra la creación del mismo; al suprimir la idea que conocemos de el libro tradicional como un simple contenedor de textos escritos por autores que no se involucran en la relación que se puede establecer entre exterior-contenido del libro; característica que encontramos en el libro de artista. Visto éste como una estructura total y por constituir una obra en sí misma.

Es así como, después de llegar al origen del libro de artista, a través del conocimiento y análisis de sus características de apreciación visual e interpretar el sentido visual-espacial que utiliza, lo concibo de manera subjetiva y encuentro en esta opción una alternativa para explotar mis ideas mediante un lenguaje visual, que además de contener cierto carácter temporal, integra una secuencia de páginas que configuran la totalidad del proceso creativo; desarrollando un libro-diario que requiera del acercamiento íntimo por parte del lector, mediante la manipulación táctil.

En el tercer capítulo se lleva a cabo la producción de treinta dibujos que conforman el proceso creativo de un mes de trabajo, utilizando los elementos plásticos del dibujo que integran un lenguaje visual; así como la selección de un tema a desarrollar plásticamente. La integración que establezco entre el concepto del libro y el proceso creativo es con la idea de dar perdurabilidad a mis imágenes y adquirir un conocimiento sólido de lo significativo que es el dibujo en el proceso creativo de un artista visual.

Experimentando así, una lectura visual-espacial, táctil y temporal, registrando las percepciones visuales en un libro con imágenes que no requieren el uso del lenguaje verbal para expresarse por medio de los signos dibujísticos.

La fundamentación teórica de la investigación se realizó a partir de lecturas sobre la historia del dibujo y teoría del dibujo, encontrando especial interés en la visión como una actividad creadora humana; que nos lleva a comprender cada experiencia visual; me enfoco así en la visualización, desarrollando un método como el que propone José Ricarte, donde además señala que aquello que nuestra mente concibe es expresado y evaluado por el acto perceptual que comienza con la aprehensión de la forma. Para lo que he retomado conceptos clave del profesor Ernest Gombrich, en quien se combinan el conocimiento y la sabiduría con un don único para comunicar de manera directa su profundo fervor por las obras de arte objeto de su estudio.

CAP. I EL DIBUJO COMO INSTRUMENTO EN EL PROCESO CREATIVO Y LOS DIARIOS DE ARTISTA.

I.1 VISUALIZACIÓN Y LENGUAJE VISUAL DEL DIBUJO.

“Viendo lo visible en su sentido estrecho y prosaico, el dibujante, mientras dibuja practica una teoría mágica de la visión, como dice Malebranche, el espíritu sale por los ojos para ir a pasear en las cosas, ya que no deja de ajustar a ellas su videncia. Hace falta admitir que las cosas pasan en nosotros. Nada cambia si no se dibuja frente al motivo: dibuja en todo caso porque se ha visto, porque el mundo ha grabado en él, al menos una vez, las cifras de lo visible.”¹

Sucede, temporalmente, que el ambiente producido por las ráfagas del viento, acarrean arena que se filtra en nuestros ojos; entorpeciendo así nuestra visión. Entonces se produce una neblina que vela nuestra mirada, perturbando la relación inmediata que tenemos con el mundo que nos rodea; ésta mancha nebulosa va cargándose, paulatinamente, de sustancia matérica, endureciendo nuestro entendimiento visual hasta volcarnos en las tinieblas.

Al vivenciar está experiencia, lo visible de las cosas parece intangible ante mis ojos y la proyección de las imágenes sobre la retina no me es suficiente como medio visual en el devenir de mi proceso creativo.

Lo que veo de las cosas, en ellas mismas, se vuelve una apariencia que me lleva a dejar caer la mirada sobre ellas, reposar, ir a las cosas con mi espíritu, como menciona Malebranche, traspasar la neblina de lo exterior y llegar al interior de las mismas; reconociendo que las cosas a las que voy son las que pasan en mi vida, en mi vivencia visual, para hacer visible lo que de ellas recojo a través del dibujo.

“El acto de ver como lo describen los físicos, es un proceso óptico, en donde los objetos del entorno emiten o reflejan luz. Las lentes del ojo proyectan imágenes de esos objetos sobre las retinas, que transmiten el mensaje al cerebro.”²

Ver puede ser más que eso; al mirar un objeto somos nosotros los que salimos hacia él. Con un dedo invisible recorreremos sus superficies, vamos siguiendo sus límites, exploramos su textura, percibimos sus contornos.

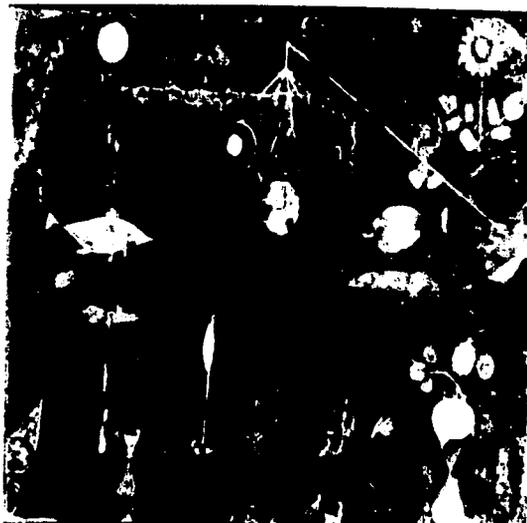
¹ Merleau-Ponty Maurice, El ojo y el espíritu, 1986., p.9.

² Rudolf Arnheim, El pensamiento visual, 1988, pp.57-58.





2
Paul Klee
Der Fravenpavillon
1921



3
Paul Klee
Fischzauber
1925

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dibujar para llegar al esclarecimiento de nuestra visión; mi manera de visualizar las cosas la comparo con el hecho de encender una lámpara, no para esconderla debajo de un mueble, al contrario, para ponerla en lo alto y que alumbré toda la casa con el fin de ver los objetos que nos rodean y poder, así, comprender lo que se está viendo en ellos.

Así como la lámpara se vuelve el instrumento que nos hace ver las cosas, el dibujo es el instrumento por el que pueden hacerse visibles estas.

Emplear el sentido de la vista a través del dibujo, nos instruye en el conocimiento de los elementos plásticos de esta disciplina, como la línea, la mancha, los contornos, la percepción de los espacios, de las relaciones que se establezcan entre los elementos, de la luz y la sombra para abarcar la totalidad o gestalt (la forma); encontrar los objetos en su estado primario, luego crear formas para vivir.

De ese modo se establece un puente tangible entre el observador y lo observado, y por ese puente los impulsos de luz que emanan del objeto viajan hasta los ojos, y de éstos al alma.

El sentido de la vista no surgió como instrumento del conocimiento o por la capacidad misma de conocer a través de él, sino como auxiliar biológico o para la supervivencia.

“Ver significa ver en relación; y las relaciones que de hecho se encuentran en los preceptos no son simples. Las relaciones aparecen con frecuencia juntas o se asemejan entre sí; conectan elemento por elemento y estos elementos no sufren cambios al vincularse entre sí.”³

En la experiencia visual elemental existe una diferencia entre la recepción pasiva y la percepción activa. Al abrir los ojos me encuentro rodeada por un mundo dado: el anochecer profundo, el sereno móvil del aire, la luna modelada por un blanco nacarado, una sabana que cuelga y es tocada por el viento, el barandal de la escalera, la persiana de mi ventana, mi estudio, el papel sobre mi escritorio gris, mis manos dibujando.⁴ Semejante a todo esto es lo que recibo en mi proyección retiniana, pero esto no es todo lo que hay en la percepción como tampoco es la esencia del acto de percibir; lo que una persona percibe no es sólo la disposición de los objetos, los colores y las formas, sus movimientos y tamaños, un juego recíproco de tensiones dirigidas.

El nacimiento de mi propio mundo surge de examinar y explotar la forma que tengo del mundo que mis ojos ven, en el que quiero dejar vagar mi mirada, prestando atención, enfocando un lugar, ahora otro; en donde

³ Ibid, p.67.

⁴ Ibidem

todos los aspectos estén sometidos a una confirmación, reapreciación, cambio, completamiento, corrección y profundización de entendimiento.

Podemos decir entonces que la experiencia visual es dinámica, por ser una exploración activa del mundo que nos rodea y las imágenes que resultan de esta actividad; producidas por el sentido de la vista no son estáticas y de ellas la visión aprehende elementos de información que determinan la identidad de los objetos que pertenecen al mundo físico de la existencia humana.

Para que este proceso se lleve a cabo es necesaria la intervención de la actividad mental, en la que cada individuo percibe de acuerdo a su estructura neuronal particular, en segundo lugar percibe de acuerdo a su propia experiencia, en tercer lugar percibe de acuerdo a la experiencia de su sociedad.

Aquí aparece en el escenario de visualización el elemento de la memoria, como la posibilidad de construir un pasado específico a la vez que personal, marcando nuestra personalidad e inteligencia, así como la capacidad humana que hace inseparable el pensamiento de la inteligencia; el más elemental del aprendizaje y los más abstractos conocimientos inscritos en la memoria dirigen nuestro comportamiento y nos permiten tener reacciones adaptadas.

Se puede concebir una memoria sin inteligencia, pero es inconcebible una inteligencia sin memoria.

Una verdadera inteligencia es aquella que sabe integrar nuevos conocimientos y que sabe establecer relaciones entre conocimientos antiguos y recientes.

La memoria de los hechos antiguos se explora según estos dos aspectos: los hechos personales (vida familiar, actividad profesional). La adquisición sociocultural (acontecimientos políticos, historia, geografía, obras literarias).

En su sucesión cronológica, la memoria comprende varios tiempos: la fijación de los recuerdos, la conservación y el olvido.

Aquí el pensador solamente realizará una tarea simple: la de relacionar arbitrariamente diversos productos del espíritu en el campo limitado del lenguaje.

El pensamiento es en sustancia un proceso que ha devenido ajeno a la sensibilidad: somos capaces de vivir en medio de la más espantosa contaminación e ignorar lo que nuestros sentidos nos indican.

La inteligencia como efecto del pensamiento tiende a ser lineal. De hecho, la línea misma es un efecto del pensamiento, mientras que la mancha es de la sensibilidad. Línea y mancha son consustanciales al hombre y a su estructura orgánica, toda vez que el hombre es a su vez inteligente y sensible, piensa (asocia) e intuye y representa (interactúa.)

“Los ojos recogen información visual mediante la observación constante del entorno, la cosa no acaba con los datos del exterior que proporciona la vista, ya que al menos parte o tal vez todo lo que vemos, lo

transformamos, interpretamos o conceptualizamos a partir de nuestra propia información, mentalidad y experiencias pasadas. Vemos lo que esperamos ver o lo que decidimos hemos visto antes, aunque a menudo esta expectación o decisión no sea un proceso consciente.”⁵

Ser inteligentes para sentir y percibir la inteligencia como un atributo más del hombre sin que esta llegue a ser una norma.

Ir a los bordes de la sensibilidad y de la inteligencia, de la representación y el pensamiento, de la idea y la intuición: esa es tarea del hombre. Los puntos medios no son de equilibrio, puesto que siempre ignoramos los alcances extremos, los tamaños de los bordes. Alcanzar los bordes es la unidad, no porque los bordes se junten sino porque para abarcarlos se requiere abarcar todo.

Empero, solamente el imperio de los pensamientos nos hace ver líneas y manchas donde no las hay: decimos que la cebra es rayada cuando en realidad lo que tiene son manchas alargadas. De forma similar decimos que el leopardo es manchado cuando en realidad tiene líneas circulares irregulares.

El pensamiento nos obliga a mirar la línea como un contenedor, es el balbuceo de la sensibilidad titilante, del pensamiento virtual.

Hay que desplegar el dibujo, extenderlo, ponerlo en práctica para manifestar sus cualidades, dejarlo que corra, unir el lápiz (gis, tinta, etc.) a lo que huelo, tacto, veo y demás. Olisquear en lo que no huelo y sé que está ahí, mirar bizco para buscarle ángulos a la imagen percibida, pudiesen ser otros tantos trucos para buscarle tres patas al gato ese que es el dibujo.

“...dibujar no tiene nada que ver con el artificio o la técnica. No tiene ninguna relación con la estética o la concepción.

Sólo tiene relación con el acto de la correcta observación, con esto quiero decir, un contacto físico con toda clase de objetos a través de todos los sentidos.”⁶

Para mí el único y mayor problema del dibujo es el de la visión, para dibujar tengo que aprender a ver, ver significa aprender a dibujar.

No es lo mismo encontrar granos almacenados en un molino, que verlos y apreciarlos a través de un cristal y observar detenidamente su proceso de germinación de las semillas, cuando de estas empiezan a brotar raíces que se vuelven líneas, hendiduras y colores que se perciben como manchas que van gestando colores de cualidades y características únicas en las semillas; entendiendo los significados que encierra un precepto para

⁵ ibidem

⁶ Merleau-Ponty, op.cit., p.39



4
Paul Klee
Vista de Kalruaun
1914
Acuarela
8,2 x 21 cm
Munich, Galeria Stangl

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

encontrar su esencia y profundizar en el, transformando la percepción a través de un método que me lleva más allá de lo que recibe la retina. Toca a mí procesar esa información para proyectarla a través de mi pensamiento sobre los objetos. Dibujar es ver para pensar. Así hay dibujos de historias por escribir y escritos de dibujos por realizar.

Es entonces cuando el dibujo cobra significación como instrumento en la visualización, interviene de manera práctica, dibujando aquello que se piensa para evaluar después lo que se dibujó; siendo el juez de nuestros pensamientos, ya que a diferencia de nuestra mente, que en ocasiones no se detiene a ver detalles, el dibujo se detiene en cada encuentro de mis ojos con el mundo exterior, para proyectar de manera interna la huella o registro visual de lo que pienso (pensero), en cada trazo, en cada línea, en cada mancha, etc. ⁷

¿Cómo ha de llegar el dibujo a representar lo que se ve, o lo que se quiere ver, cómo resume el artista lo que ve en la creación de un dibujo?, ¿puede el dibujo transformar ideas o pensamientos abstractos en realidad visual? El ser humano es acreedor por nacimiento de una cierta habilidad de ver, pero es a través del dibujo que manifiesta su confianza sobre esa habilidad, transfiriendo las imágenes sobre la superficie. Como proceso de pensamiento y comprensión, comienza con la mano que expresa una imagen visual y el ojo y la mente entrenados son los que evalúan y transforman el dibujo durante su desarrollo. ⁸

Ciertamente el observador examina el mundo que lo rodea con atención y es cuando descubre que sus ojos no registran imparcialmente, no son fuente de fidelidad visual para la percepción, empero, logra descubrir minuciosos detalles que antes no podía distinguir y esto porque se ha generado en él un desarrollo orgánico en la percepción, que comienza con la aprehensión de rasgos estructurales sobresalientes que se vuelven datos primarios en el acto de percibir. ⁹

“La visión es una actividad creadora humana. La percepción realiza a nivel sensorial lo que el ámbito del raciocinio entiende por comprensión. La vista de cada uno de los hombres se anticipa a la capacidad del artista para hacer esquemas que interpreten válidamente la experiencia visual, mediante la forma organizada. Ver es comprender”.

El dibujo como instrumento artístico no termina cuando el ojo mira en el papel el resultado de una idea, emoción o pensamiento; es el artista quien da continuidad al acto mismo de crear el dibujo, haciendo de los componentes de esta disciplina algo constante y continuo para validar la significación de la visualización.

⁷ José M. Ricarte, Creatividad y Comunicación persuasiva, s.p.i., p.16, cfr.

⁸ Ibid, p.17

⁹ Rudolf Arnheim, Arte y Percepción Visual, pp.58-60, cfr.



5
Paul Klee
Ante las puertas de Kalruan
Acuarela
20,7 x 31,5 cm
Berna, Kunstmuseum, fundación Paul Klee



6
Paul Klee
Coelin-Frocht
1938

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La visualización es relevante para el pensamiento en la medida en que el dibujo se convierte en expresión y extensión de ésta, el conocimiento de la visualización ayuda a entender mejor la importancia de la relación del cerebro con el dibujo.

Por ello que considero importante desarrollar un método de visualización como el propuesto por Ricarte José en su libro *Creatividad y Comunicación Persuasiva*, él entiende el método como el instrumento que sirve para “expresar y evaluar aquello que nuestra mente concibe. Es un ciclo en el que el dibujo se realiza para permitir la prueba y evaluación de un concepto visual.”¹⁰

Este método me interesa considerarlo en la medida en que ayuda al desarrollo de la mente a través del dibujo y esto lo lleva a cabo capturando imágenes mentales para su evaluación posterior, llamado “Método Cíclico de Expresión y Evaluación”¹¹

La visualización ágil es un método de comprensión dinámica que se vuelve el medio para plasmar ideas (pensamiento.) Anotar (entendimiento-escritura), y comunicar (transferencia de mensajes.) Permite que imágenes que han permanecido en la oscuridad de nuestro pensamiento abstracto, tomen forma y salgan a la luz, comprendiendo detalladamente al expandir la mente para expresar en forma real y ampliar así el campo visual.

El campo visual está integrado por una estructura, en donde los elementos que funcionan como una parte de esa unidad, sufren modificaciones de acuerdo al contexto en que se ubica o en relación de la disposición que como forma integra un todo - imagen visual- que resulta de las asociaciones que se establecen por la relación de las cosas entre sí o por la asimilación o contraste, así como por la combinación de ambas, como diría Arnheim Rudolf, cuando las cosas se asemejan entre sí se les vincula en la visión.¹²

Lo visual es un método de raciocinio que va de lo particular a lo general, de lo más especial a lo universal, donde el acto de la visión no se conforma con los elementos que recibe la retina, sino que busca ascender a partir de lo establecido por la inducción para generar nuevas fuerzas estructurales.¹³

Sabemos que **“ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, luminosidad o de distancia.”**¹⁴

Cualquier ubicación que coincida con uno de los aspectos estructurales nos proporciona una estabilidad que determina la configuración total, gracias al vigor y la distancia relativos de estos factores.

¹⁰ José M. Ricarte, *op.cit.*, p.16

¹¹ *Ibid.*, p.15, cfr.

¹² Rudolf Arnheim, *El pensamiento...op.cit.*, p 67, cfr.

¹³ Rudolf Arnheim, *Arte... op.cit.*, p.2, cfr.

¹⁴ *Ibidem*

Las ubicaciones pueden determinar impulsos equívocos y confusos, que producen en la vista la incertidumbre visual sobre una dirección particular; el ojo no logra un control de la ubicación real y las fuerzas perceptuales se desplazan entorpeciendo el juicio del observador.¹⁵

En cualquier acto de visión se realiza un juicio visual que no proviene exclusivamente del intelecto, antes bien es un impulso por modificar la ubicación del objeto hacia una dirección particular. Dicho impulso nos determina a ir más allá de está "constelación de estímulos" registrados en la retina; ver más allá de una trama de líneas significa llegar al campo de fuerzas que es la estructura visual.

En una figura reposa una estructura externa y una estructura interna que se crea secundariamente por el encuentro de las fuerzas activas que emanan de la figura visible, de la actividad de estas fuerzas, que hacen de la configuración visual algo dinámico, emana la vida de un precepto - su expresión y significado -.

La información que adquiere el observador cuando los rayos de luz que emanan del sol o de otra fuente luminosa chocan con el objeto, reflejan y penetran en la lente del ojo, proyectando sobre su fondo sensible, la retina.

Percebimos los objetos como dotados de cierto tamaño, situados en algún punto, con un color, determinada textura y características formales de acuerdo a nuestra capacidad de recepción retiniana.¹⁶

Visualmente concebimos el mundo en forma de objetos y no de relaciones y esto por idiomas verbales e "idiomas" visuales; en donde nos enfrentamos con datos de la experiencia visual, con imágenes clisés, con estereotipos de una u otra especie, conforme al modo en que se nos enseña a ver.¹⁷

"El lenguaje de la visión determina, quizás de modo aún más sutil y cabal que el lenguaje verbal, la estructura de nuestra conciencia. Ver en formas de visión limitadas equivale a no ver nada, a estar limitado por el más estrecho provincianismo del sentimiento."¹⁸

Kepes nos forza para reeducarnos visualmente, tomando en consideración la refracción de nuestros modos de visión heredados.

Para él, lo que constituye la experiencia visual es la "gramática" y la "sintaxis" de la visión, es decir, qué interacciones de tales y cuales fuerzas existentes en el sistema nervioso del hombre producen tales o cuales tensiones visuales y resoluciones de tensiones; qué combinaciones de elementos visuales dan lugar a estas o aquellas nuevas organizaciones de sentimiento; qué "enunciados visuales", aparte del contenido "literario" o figurativo, pueden hacerse con líneas, colores, formas, texturas y composiciones.

¹⁵ *Ibid*, p.24

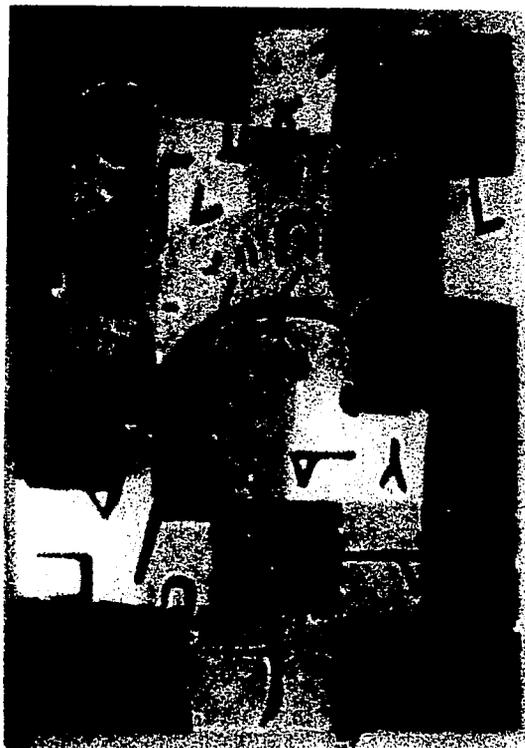
¹⁶ *Ibid*, p.4, cfr.

¹⁷ *Ibid*, pp.2, 52, cfr.

¹⁸ Georgy Kepes, *El lenguaje de la visión*, 1995, p.16, cfr.



7
Paul Klee
Park bei L
1938



8
Paul Klee
Leyenda del Nilo
1937
Colores pastel sobre algodón sobre yute
69 x 61 cm
Berna, Kunstmuseum, fundación Paul Klee

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“Lo que se capta de la forma de un objeto depende del observador y de lo estimulante que sea para la situación. Es el observador quién se encarga de organizar lo que se percibe del objeto construyendo la estructura de la manera más simple y con una información mínima.”¹⁹

El dibujo como lenguaje o conjunto de señales da a entender un significado, suscitando múltiples lecturas, interpretaciones y valoraciones. Por ello se obliga a un acercamiento a la acción misma de dibujar, entendida como capacidad innata de trazar sobre una superficie, de registrar algo y comunicarlo, praxis lingüística en tanto que produce señales visuales y expresivas de algo.

Kepes quiere que experimentemos la visión como tal, como visión. Restaurar la visión, ya que se nos enseña a buscar demasiado cuando vemos algo.

La visión comparte con el habla la distinción de ser el más importante de los medios que sirven para aprehender la realidad.

“Dejar de ver las cosas en forma atomista en la experiencia visual y ver las relaciones significa, entre otras cosas, eliminar en nuestra experiencia social, según Kepes, la engañosa auto importancia del “individualismo” absoluto, reemplazándola por el sentido de la vinculación e interdependencia social.”

²⁰

Es a través del lenguaje visual que damos forma a las imágenes que existen en la mente y que permanecen en silencio hasta que se transforman en ideas que nacen del interior del individuo, dando forma visual al pensamiento productivo; para ello se requiere que estructuremos el mundo de manera diferente, encontrando en la cognición humana el puente que pasa de generalidades a diferenciar, cada detalle sirve para estructurar en forma diferente los primeros impactos de la experiencia visual.

“no percibir ya “cosas” aisladas en el “espacio” sino la estructura, el orden, y la conexión de los acontecimientos en el espacio-tiempo.”

Hablamos aquí de un lenguaje del espacio en donde los nuevos cánones de la experiencia se ajustan de acuerdo al lugar que ocupen los objetos dentro de una totalidad, y este es el lenguaje de la visión que permite que el ser humano se sensibilice para percibir relaciones espacio-temporales.

“Por lo que a la mente humana le es necesario pensar más allá de las palabras y obtener un pensamiento productivo (operaciones cognoscitivas): explorando de manera activa, realizando una selección, captando lo esencial, simplificando, abstrayendo, analizando y sintetizando para completar una idea a

¹⁹ Rudolf Arnheim, *Arte...op.cit*, p.62

²⁰ Juan Acha, *Teoría del Dibujo. Su Sociología y su Estética*, 1999, p.13, cfr.

través de la corrección, comparación, combinación y separación que nos de soluciones a problemas dentro de un contexto.” ²¹

El lenguaje no comprende solamente las funciones verbales sino que abarca el pensamiento como el medio más confiable y estable que nos ayuda a pensar y poner en uso nuestras funciones cognoscitivas.

Edward Sapir dice en su libro, sobre el lenguaje: **“Puede que el pensamiento sea un dominio natural aparte del artificial dominio del lenguaje, pero parecería que éste es el único medio que conduce a él.”** ²²

Es con el pensamiento que vemos a distancia los acontecimientos y es esta distancia la que nos aleja de los problemas para encontrar soluciones en donde no exista límite alguno para nuestros ojos.

El lenguaje verbal limita porque sus dimensiones perceptuales no construyen nada complejo; ya que en los sonidos de la lengua se adquiere orden, significación y belleza en referencia a los significados a los que aluden las palabras y en el lenguaje visual toca al observador fijar una identidad en los objetos que es lo que los hace emitir un sonido correspondiente a su esencia, vislumbrando la función de cada objeto de acuerdo al lugar que se le asigna dentro de un todo; sea junto a otro objeto o siendo útil en otra situación.

Aquí el lenguaje contribuye a ver las cosas como formas puras.

El lenguaje llena la mente de estabilidad y le ayuda en la preservación de las entidades intelectuales, en donde el pensamiento productivo persiste como invariable en los diferentes contextos a través de la interacción de las fuerzas que se dan en el campo visual. La percepción integra lo general en el mundo visual y nos permite establecer diferencias entre los objetos percibidos para realizar una selección por el sentido de la vista. ²³

Para Johan Gottfried von Herder la experiencia de la vista en su ensayo sobre el origen del lenguaje **“es tan brillante y tanto es su esplendor, tal es el caudal de atributos que procura, que el alma sucumbe ante la pluralidad”**, el mundo visual **“se dispersa en infinita complejidad”**. Herder afirma que el sentido de la visión es **“demasiado sutil”** porque lo que nos indica es **“confuso y vacía nuestras cabezas”**. La visión de acuerdo con Herder, **“nos presenta todo a la vez y la infinita expansión de su simultaneidad asusta al novato.”** ²⁴

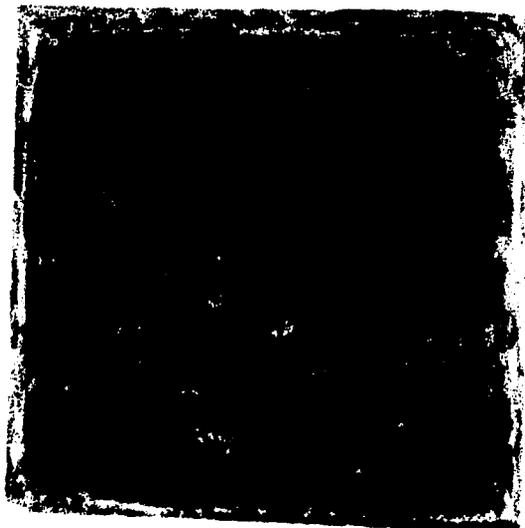
En la actualidad, los acontecimientos sociales y las nuevas perspectivas surgen de manera dinámica, lo que nos obliga a reemplazar la iconografía estática por una iconografía dinámica. La visión nos orienta dentro de los problemas humanos y el lenguaje visual nos capacita para absorber los giros dinámicos que se dan en las imágenes visuales, movilizandó la imaginación creadora.

²¹ Gyorgy Kepes, *op.cit.*, p.18

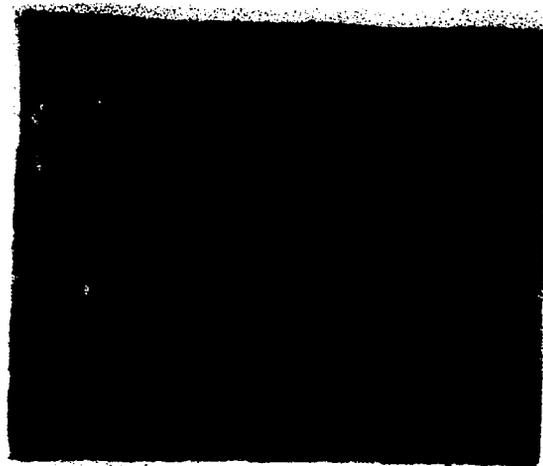
²² *Ibidem*

²³ Rudolf Arnheim, *El pensamiento...op.cit.*, p.242

²⁴ *Ibid.*, p.240



9
Paul Klee
Alfombra del recuerdo
1914
Óleo sobre tela
40,2 x 51,5 cm
Berna, Kunstmuseum



10
Paul Klee
Con el águila
1918
Colores al agua sobre base roja sobre Ingres
17,3 x 25,6 cm
Berna, kunatmuseum

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El pensamiento humano es plástico y fantástico, lo que puede reconocerse no solo en los sueños, sino también en el pensamiento de los pueblos primitivos o en sus mitologías. Jung escribe: "un aletargamiento del interés, un leve cansancio basta para anular la adaptación exacta al mundo real, que se expresa en el pensamiento dirigido, y sustituirla por la fantasía".

Diversos hechos indican que los hombres pueden pensar con imágenes y tener representaciones eidéticas (alucinaciones, experiencia imaginaria, uso de metáforas, etc.) Las representaciones artísticas y el pensamiento imaginario del hombre son resultado del mismo proceso, y se pueden explicar, con probabilidad, por las mismas leyes.

I.2 PROCESOS CREATIVOS DEL DIBUJO.

“Aprender a dibujar es en realidad cuestión de aprender a ver, a ver correctamente, y eso significa bastante más que limitarse a mirar con los ojos.”²⁵

Para mí el único y mayor problema del dibujo es el de la visión, para dibujar necesito ver, aprender a ver significa aprender a dibujar.

Como proceso de pensamiento y comprensión, comienza con la mano que expresa una imagen visual y el ojo y mente entrenados para evaluar y transformar el dibujo a medida que se desarrolla.

Dibujar comprende la habilidad de ver lo que se va a plasmar en el papel, así como la habilidad de transferir esa imagen sobre una superficie.

Con el dibujo logro desarrollar mis pensamientos y avanzo en mi proceso creativo de manera más inmediata, por ello que mi necesidad de plasmar mis visiones, dibujando, se logra con mayor precisión en la medida en que estos pensamientos van tomando forma según el avance del proceso mismo, dentro de esta disciplina.

Todo en mí constituye un mundo de imágenes visuales, al pensar en lo que existe en mi mente como ideas que están en esa caja humana que es el cerebro; donde estas imágenes son tomadas en cuenta cada vez que son apuntadas como registro visual. Para ello es necesario contar con un método de visualización que permita obtener un dibujo creativo e imaginativo en grado superlativo. Viendo y creando todo en uno.

Evaluando y refinando las imágenes que son fugaces para el pensamiento, pero que son permanentes en tanto que se hacen visibles.

Por ello que encuentro en el dibujo el instrumento que me lleva a poner en práctica la visualización ágil, como método de comprensión dinámica, con el que puedo pensar (idear), entender (anotar, escribir) y transferir mensajes.

“...me refiero a esa clase de “visión” que utiliza los cinco sentidos cuantos pueda alcanzar con los ojos”.

²⁶

Sabemos que **“las creaciones humanas son derivadas de un proceso habitual de información-pensamiento-operacional. Es necesario que el pensamiento del objeto en general vuelva a su origen, al mundo sensible y del mundo trabajado en donde las formas cobren vida; no como el cuerpo convertido**

²⁵ Betty Edwards, Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro, 2000, p.19

²⁶ Ibidem

en máquina de información, sino como el cuerpo que llamo mío y va implícito en mis palabras y mis actos.” ²⁷

Ese pensamiento activo que es ingenio y que se desenvuelve como prejuicio, tratando a todo ser como “objeto” en general; como si nada significará para nosotros pero que todo lo utilizamos como si estuviera predestinado a nuestros artificios, se reduce al conjunto de las técnicas de aprehensión que nos inventamos.

Pensar es ensayar, operar, transformar; experimentar un control sobre los fenómenos altamente trabajados y que mis manos, ojo y mente sólo producen.

En lo personal como alguien que ha ejercido constantemente la disciplina del dibujo, aunque mostrando más mi proceso pictórico al espectador, se me ha reprochado la evasión a declinar responsabilidades como ser humano que maneja un lenguaje verbal. Al escritor y al filósofo se les pide opinión o consejo, no se admite que tengan el mundo en suspenso, se quiere que tomen una posición; el pintor en cambio, tiene derecho a mirar las cosas sin algún deber de apreciación.

Se diría que para él las palabras de orden del conocimiento pierden su virtud ante la imagen.

“El dibujante está ahí, fuerte o débil en la vida pero soberano en su modo de “rumiar” el mundo, sin otra técnica que la que sus ojos y sus manos a fuerza de ver, a fuerza de dibujar, empeñado en sacar de este mundo, en el que suenan los escándalos y las glorias del mundo, dibujos que nada agregaran a la cólera o a las esperanzas de los hombres, y nadie murmura por ello.” ²⁸

Sin embargo, la práctica constructiva se considera autónoma y como tal se da, y el pensamiento se reduce al conjunto de las técnicas de aprehensión que inventa.

“...el pensamiento que no piensa sea lo que sea sino asimilándolo, constituyéndolo, transformándolo en pensamiento; es un sí mismo, pues, que está preso entre las cosas, un pasado un porvenir...” ²⁹

La mente humana actúa como proceso natural al evaluar los pensamientos e ideas, pero esto lo hace de una manera tan rápida que emite un juicio erróneo de las imágenes, la mayoría de las veces por no considerar los detalles. Por ello es necesario ver al dibujo como el instrumento que nos lleve a comprender los pensamientos a través de la relación que existe del cerebro y la mente con el dibujo.

El dibujo proyecta cada vez que representa impresiones mentales; observando lo que nos rodea no desde adentro, sino desde el punto de vista de otra persona, además de que facilita la visión del pasado o del futuro.

²⁷ Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.10

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibid.*, p.36

Ver nos convierte en otros, somos otros cuando dejamos ir a nuestros ojos hacia los objetos y es cuando comprendemos que son las cosas las que pasan en nosotros y no nuestros ojos sobre ellas, como diría Malebranche.³⁰

Este juego mental nos permite asimilar lo que trata una proyección y nos hace vernos a nosotros mismos, cada vez que visualizamos nuestra mente trabajando, adentrándonos en los dibujos y viendo cuál es el mejor ángulo que nos brinde una mejor solución para el dibujo final.

Por lo general, una imagen viene a nuestra mente cuando pensamos en algo, esas imágenes mentales son como bosquejos, quizá creemos verlas en detalle, pero nos percatamos que existen áreas imprecisas cuando las plasmamos sobre el papel.

Para ver formulabas nuestras impresiones mentales es necesario entender la estructura, los componentes y la interrelación de éstos en un objeto; como se ven los objetos al observarlos desde distintos puntos de vista, de su construcción interna y de los procesos englobados en su creación.³¹

El proceso creativo a utilizar en mi desarrollo plástico del dibujo es el proceso de la visión que involucra el área cognoscitiva, en donde las facultades cognoscitivas provean de información mi mente de acuerdo a la capacidad de conocimiento.

Por "cognitivo" significo todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenaje y procesamiento de la información: pensamiento sensorial, memoria, pensamiento y aprendizaje.

"Operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la inclusión en un contexto."³²

De estas operaciones me valgo por ser funciones mentales y las utilizo para trabajar con el material que ya me es conocido, el que abarca mi pensamiento, en donde llegue a comprender y conocer las impresiones que recibo por medio de los sentidos (percepción.)

La manera en que reciba está información y la sensación interna que se produzca, determinaran el modo a que someta mis ideas y el tratamiento plástico que se les dé. La imagen mental que recibo del mundo exterior difiere de la proyección sobre la retina, por lo que se ha de procesar a través de la reorganización visual que me

³⁰ José M. Ricarte, op.cit., p16, cfr.

³¹ Ibid., pp.26-27, cfr.

³² Rudolf Arnheim, El pensamiento...op.cit., p.13



11
Alberto Giacometti
Ramo de Flores
1953
Lápiz
51,5 x 35,5 cm
Colección privada, Suiza



12
Alberto Giacometti
Interior
1959
Lápiz
50 x 46,5 cm
Städtisch kunsthale, Mannheim

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

exija examinar, probar y almacenar mis experiencias visuales dentro de un libro en el que pueda escribir con él lenguaje del dibujo.

En este proceso los pensamientos influyen en lo que veo y lo que veo cambia mis pensamientos.

Lo que me interesa es obtener información sobre el mundo exterior e interior, por lo que la percepción cobra importancia en la medida en que es a través de ella que obtenemos toda clase de conocimiento que estimula a los sentidos.

“El acto perceptual no sólo se refiere a las operaciones cognoscitivas, resultado de lo que los ojos registran del mundo interior, también proporciona lo que cada individuo almacena del pasado como la información que permanece en la memoria, y que el observador aplica al presente lo que aprendió del pasado”. ³³ Por lo que no es de extrañar que un individuo sea capaz de transmitir a través del recuerdo del pasado, y que lo pueda proyectar en una imagen presente, o más aún que el presente difícilmente pueda presentarse como lo que es sin haber transcurrido determinado tiempo para que el sujeto digiera las imágenes mentales que van acumulándose y enriquecen la imaginación cuando cambia la manera de mirar el mundo.

“Lo que contiene la memoria se encuentra organizado a pequeño o gran alcance: familias de conceptos ligados por la semejanza, asociaciones de toda clase, contextos geográficos e históricos que crean escenarios espaciales y secuencias de tiempo; que dan como resultado conceptos visuales que abarcan la totalidad del objeto o evocan fragmentos del mismo. En términos de Kurt Lewin: “la memoria es un medio mucho más fluido que la percepción porque está más alejada de las comparaciones con la realidad.” ³⁴

La información que contiene nuestra memoria es el instrumento para “idear, anotar, comunicar y establecer metáforas visuales que nos lleven a establecer comparaciones para entender el proceso intuitivo del dibujo de “comparación.”³⁵ Esto nos lleva a transformar ideas visuales en realidad o esclarecer imágenes visuales y en cada dibujo se pueden aplicar nuevos enfoques a utilizarse continuamente.

Empleamos los objetos cada vez que queremos prestar atención a lo que ellos nos hablan y nos son útiles cuando cumplen una función que va más allá de su apariencia exterior, sino por el contenido interior que llevan implícito, aunque en ocasiones no sólo es necesario utilizar los símbolos plásticos que se nos dan ante nuestra mirada, los ojos deben ir más allá: penetrar, escudriñar el interior de las cosas de manera que el pensamiento visual traspase las paredes del conocimiento.

³³ *Ibid*, p.93

³⁴ *Ibid*, p.96

³⁵ José M. Ricarte, *op.cit*, p.155, cfr.

Para llegar a realizar la forma de un objeto que se va a plasmar sobre el papel es necesario tener en la memoria el conocimiento del objeto a proyectar, de lo que se hace uso en la memoria no es la imagen que se conserva del objeto sino una aproximación sobre la base de una idea que se tiene del objeto.

Jhon Lock definía las ideas como **“todo lo que sirve de objeto al entendimiento cuando el hombre piensa” y como el equivalente de “todo aquello que se designa como fantasma, noción, especie o lo que fuere que pueda estar empleando la mente cuando piensa...”**.³⁶

Aplicando el término a las sensaciones (ideas simples), a los preceptos de los objetos (ideas complejas) y a los conceptos (ideas abstractas.)

Para entender y comprender dichas ideas podríamos tomar el camino de la representación, empero, esta va más allá. La representación interactúa con el individuo y el cosmos, para el despliegue del espíritu. Todo ello no como la parte individual que actúa con otras partes individuales sino como unidad orgánica.

El dibujo es en sustancia representación, como tal debe asumirse, por ello debe abordarse como proceso total de expresión orgánica del espíritu. La mano que porta, que dirige, es cerebro en el momento del dibujo: traduce las sensaciones y percepciones del cuerpo. La mano (el pie, la boca, actuando en el papel, papiro, tela o tabla...), moviéndose en el viento, ya no obedece al balbuceante hemisferio izquierdo, el vértigo se lo impide: ella es parte de un todo, el centro de un remolino circunstancial que vuelve a la calma “concluido” el dibujo.

Para dibujar es necesario cambiar el estado del cerebro a un modo diferente de ver/percibir. Entrar en un estado de conciencia algo alterado y transportarse para ver las cosas de manera diferente, captando relaciones cuando se fija la atención en algo, observando aquello que normalmente pasa desapercibido.

Los ojos han de registrar de manera rápida lo que se tiene enfrente y sacar de nuestra mente la información que aparece en forma de símbolos que les hemos asignado a las cosas desde que éramos niños; no basta con nombrar las cosas y saber su nombre, hay que saber mirar, detener la mirada sobre los objetos y permitir su recorrido detalle a detalle para registrarlo todo y no sólo un fragmento de mi percepción. No pensar en palabras, desprenderse lentamente y poco a poco del lenguaje verbal y no dibujar un cuerpo sino líneas, direcciones, ángulos que mis ojos registren.³⁷

Y estas funciones corresponden al lenguaje visual que funciona en el hemisferio derecho del cerebro que **“es no verbal e intuitivo; piensa mediante patrones e imágenes compuestas, y no entiende reducciones ni de números, ni de letras o palabras”**.³⁸

³⁶ Rudolf Arnheim, El pensamiento... op.cit, p.110

³⁷ Betty Edwards, op.cit, p.18, cfr

³⁸ Ibid, p.20



13
Alberto Giacometti
Estudio de Manzanas
1952
lápiz
51 x 34 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lo que me interesa dentro del proceso es pasar del dibujo a la pintura, aprendiendo las habilidades del dibujo, practicándolas, que me lleven al conocimiento de la línea (dibujando el contorno, los espacios y las relaciones) y del valor (el contraste entre luces y sombras).

Obteniendo con esto la capacidad de percibir el color como un valor y percibir la relación de la luz y la sombra por medio del dibujo.

Betty Edwards menciona cinco habilidades que pertenecen a la percepción y que son básicas para comprender el dibujo y el paso hacia un dibujo imaginativo y artístico:

“La percepción de los contornos, la percepción de los espacios, la percepción de las relaciones, la percepción de la luz y la sombra y la percepción de la totalidad o gestalt (la forma.)” ³⁹

Aquí el proceso artístico canaliza la energía pulsional a través de la sublimación. Mientras la meta de la pulsión (por ejemplo los impulsos destructivos) se conserva, cambia el objeto de la misma, con lo que se logra la satisfacción pulsional de un modo socialmente aceptable.

Así el pensamiento primario deja de someterse a las limitaciones del pensamiento consciente, puede prescindir de la focalización, de la división de figura y fondo, necesarias en la percepción consciente de una pequeña parte del entorno para su mejor análisis. ⁴⁰

El proceso de la visión está interrelacionado con el proceso del dibujo, siendo que de nuestra capacidad de ver resulta nuestra capacidad y comprensión para dibujar.

La visión es uno de los recursos de orientación, es un medio para medir y organizar acontecimientos espaciales. El dominio de la naturaleza está íntimamente vinculado al dominio del espacio, esto es lo que constituye la orientación visual.

Cada nuevo medio visual reclama una orientación, un nuevo modo de medición. Ver las relaciones espaciales en donde una forma intercepta a otra. Orientarse, aprehender las relaciones espaciales en donde los horizontes se amplían y las nuevas dimensiones del medio visual reclaman nuevos giros en la medición espacial y en la comunicación del espacio.

La imagen visual de la actualidad debe desarrollar un lenguaje del espacio que se ajuste a los nuevos cánones de la experiencia; permitiendo que la sensibilidad humana perciba relaciones espacio-temporales. ⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p.20

⁴⁰ Eckard Newmann, *Mitos de artista. Estudio Psicohistórico sobre la creatividad*, 1987, p.89, cfr.

⁴¹ Gyorgy Kepes, *op.cit.*, p.109, cfr.

Para que el lenguaje visual cumpla su tarea: **“el artista tiene que aprender y aplicar las leyes de la organización plástica que son necesarias para el restablecimiento de la imagen creada.”**⁴²

En mi proceso intento buscar la armonía de las experiencias espaciales contemporáneas, utilizando la representación visual y desarrollando una iconografía dinámica que libere las reservas de la imaginación creadora.

Kepes Gyorgy habla de la organización plástica como **“un sistema cerrado que alcanza su unidad dinámica mediante diversos niveles de integración; mediante el equilibrio y la armonía.”**⁴³

Para él esta organización se experimenta en cada imagen visual por la interacción de fuerzas externas y fuerzas internas del individuo. En primer lugar se trata de asimilar, ordenar y moldear estas fuerzas a mi medida, para que se produzcan los cambios que faciliten las bases físicas de la experiencia denominada imagen plástica, y que no se obtiene por la información que recibe nuestra retina; en segundo término se busca el equilibrio entre cada perturbación procedente del exterior, ya que esto produce el dinamismo que generan las fuerzas internas, para mantener estabilidad y permitir que los impactos del medio ambiente actúen en sus respectivos contextos.⁴⁴

⁴² Ibid, p.24

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Ibid, p.27, cfr.

I.3 DIARIOS DE ARTISTA

¿Cómo empezar a escribir acerca de los diarios de artista?, cuando en esencia lo que me inspira a llevar un diario personal va más allá de plasmar en éste libro- objeto, el diario acontecer de mi vida; antes bien, mi interés está enfocado en trabajar sobre un proceso de visualización que a través del lenguaje propio del dibujo de origen a imágenes plásticas que cobren significados que vayan de lo general a lo particular y estructurar la creación de lecturas visuales que se presenten revestidas de los elementos plásticos propios de esta disciplina.

Del porqué hacer un diario podrían surgir muchas reflexiones en torno al tema, muchas de las cuales no estarían exentas de cuestionarse acerca del contenido íntimo que le concierne, por la simple connotación a que nos remiten los diarios como los libros portadores de cierto contenido autobiográfico e íntimo de un individuo en particular. Yo argumentaría que es sólo un pretexto para retomar la disciplina del dibujo como el instrumento que cubre mis necesidades de expresión y que además es un colaborador indispensable en mis procesos creativos, enfocados hacia la pintura.

A diferencia de otra disciplina artística, en el dibujo encuentro el carácter necesario para formular mis visiones de una manera más completa, espontánea e inmediata viendo el resultado en un día de valoración de mis dibujos, lo que es fundamental para alguien que quiere llevar un diario, por ser esta una propuesta sencilla e íntima por la relación que involucra al artista con el objeto mismo y lo hace vulnerable.

No con esto descarto lo importante que es para mí el acercamiento a los diarios de otros artistas para conocer su visión personal y el tratamiento que le imprimen a su diario, sus propuestas visuales y conceptuales, así como las connotaciones temáticas que manejan en su lenguaje visual para dar plasticidad a su obra y develar el proceso creativo que utilizan. Empaparme de información y recibir un intercambio de ideas. Dentro del libro-diario, la estructura va a responder, paulatinamente, al funcionamiento de las partes que integran una totalidad.

Para dar inicio quiero citar tres ejemplos de artistas que llevaron un diario personal, la manera en que significó para ellos y cómo comienzan a influir en mi propuesta, aclarando ideas mal planteadas y sugiriendo nuevas ideas. Por lo pronto me gustaría añadir que conocer a otro a través del estudio de su diario me ayuda a salir por un momento de mi pensamiento y conducirme dentro de una forma de vida contenida en un libro, donde mi mirada vaga para cosechar las primeras impresiones.

Para realizar este estudio en torno a los diarios de artista he seleccionado a tres dibujantes que me aporten nuevas soluciones de construcción plástica, ya a través de su obra como de sus escritos en torno al dibujo y la pintura.



Paul Klee, 1906.

14
Paul Klee
Berna, 1906

Paul Klee



Paul Klee, Rothenburg a orillas del Tauber, diciembre de 1896.

15
Paul Klee
De Rothenburg a orillas del
Tauber, 1896

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Haciendo mención de ellos y ubicándolos en un contexto retomo el trabajo de Paul Klee (1879-1940), Alberto Giacometti (1901-1966) y el Mtro. Gilberto Aceves Navarro. Durante este proceso conoceré el tiempo y espacio en que se desarrollaron estos diarios- escritos que forman parte del legado de mis antepasados, visualizando cierta influencia o semejanza con su trabajo artístico y haciendo semblanza de la contemporaneidad que me toca vivir como creadora de imágenes plásticas.

Citando primero los diarios de Paul Klee, por ser estos hasta ahora los que más impacto han causado en mí, por su sencillez y honestidad, así como por encontrar en sus escritos ese misterio que muchas veces, como estudiantes de arte, no nos explicamos o simplemente no comprendemos situaciones que aún no nos toca vivir. Klee no busca impresionar a nadie, simplemente deja fluir sus ideas.

Lo primero que encuentro es que estos diarios no fueron realizados para su publicación posterior y que mientras Klee vivió no permitió la lectura de los libros ya que para él este hecho significaba hacer una confesión personal. Por lo que encerraron un misterioso y extraño mundo durante mucho tiempo, en donde el artista se desenvolvió de manera peculiar y se mantuvo alerta en que sus anotaciones no salieran a la luz, aunque tarde o temprano todo lo oculto y secreto sale a la luz pues no hay nada que pueda permanecer en la oscuridad.

Sus escritos tenían como finalidad una reflexión personal del pintor, con lo que puede entenderse que Klee buscaba la manera de entender detenidamente los procedimientos de su quehacer como artista y hacer consciente su manera de obrar a través de una especie de diálogo interno que establecía cada vez que sus intereses y preocupaciones quedaban grabadas con tinta.

Klee llevó un diario a partir de 1898, con 19 años de edad. Cada anotación fue provista de un número progresivo y de la fecha.

El artista, se saltó algunas cifras en el curso de los 1134 números. Hacia 1911 comenzó a pasar en limpio las múltiples anotaciones en dos cuadernos.⁴⁵

En 1955, el hijo de Klee acepta publicar los diarios, en donde podemos conocer el mundo del arte, de la música, la pintura y la literatura de esa época y cómo estaba el artista unido a los sucesos cotidianos que vivió. Este documento encuentra inspiración en la formación musical del pintor, reproduciendo sus reflexiones en cartas, críticas, diálogos, impresiones de viaje, acompañados de un sarcasmo que nos asombra al ver la seguridad que Klee ponía en valorar su destino personal.⁴⁶

⁴⁵ Paul Klee, 1879, Diarios 1898-1918, 1987, p.9

⁴⁶ Ibid, p.10, cfr.

Diario III 183



19. 11. 1913. Klee 1913

16
Paul klee
Dos tías, desnudas con gorros
190

Diario III 213



1913. 27. guto U. 1913

Agradable conversación 1913.

17
Paul klee
Agradable conversación
1913

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Una característica de sus diarios es la que hace énfasis en que este hombre encontraba carente de sentido las palabras, cada vez que veía en este lenguaje algo extraño que no le permitía comunicar sus impresiones, ya que estas adquirirían peso al manifestarse en imágenes, a través de lo que sus ojos miraban, traducidas con la mímica, en sueños y claro esta, en sus dibujos.

Para Klee un diario no era un producto artístico, sino un producto del tiempo: **“quería describir cosas controlables y me atenía únicamente a mi interior. Cuanto más complejo se hacía ese interior, tanto más alocadas eran mis composiciones.**

Lo que en estos diarios aparece confuso, enredado y no desarrollado, apenas si da una impresión tan repelente y hasta ridícula como los primeros intentos por transferir estos estados de ánimo al arte.”⁴⁷

Encontramos en sus diarios que el carácter del contenido no es eminentemente social, sino sentimental; sus sentimientos trabajaban de un modo tan apasionado que todo lo que veía afectaba directamente a su campo perceptual, Klee marcó un lugar privilegiado en cuanto a expresión de sus sentimientos, haciendo énfasis en el sufrimiento que él experimentaba a través del arte y llenaba sus proyecciones predominando las impresiones que estaban marcadas por el recuerdo.

De sus escritos rescato una cita en donde este encuentro con las imágenes de la memoria corresponde a la naturaleza de la mente humana, por guardar ideas que permanecen aglutinadas y muchas veces se agolpan en ese devenir creativo; cuando preferimos cerrar los ojos para hacerlas visibles, aunque dentro sólo obtengamos lo invisible de ellas, bloqueando el acto creador.

“...ahora estoy despierto desde antes del alba, estos instantes tienen para mí algo extrañamente sentimental. El espíritu está lúcido, es fin en sí mismo, me es dado un pensamiento amplificado. Pasan por la mente tiempos lejanos, vivencias adormecidas y escondidas, posibilidades, melodías del pasado y del porvenir, planes sin tiempo, una cosa tras otra, y me siento dueño de ricos obsequios y tengo esperanzas...”⁴⁸

Todas sus ideas se pensaban en torno al dibujo: **“Esboqué un testamento. En él pedí que todo lo existente de mis intentos artísticos se destruyese. Sabía yo cuán raquítico era todo eso y qué miserable en comparación con las posibilidades presentidas.”**⁴⁹

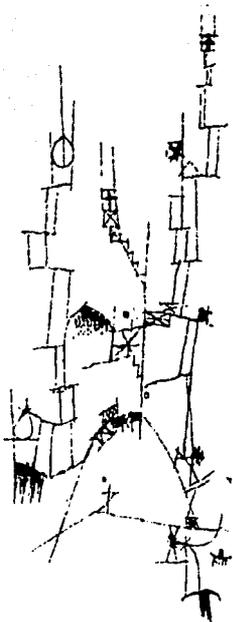
Empero, él nunca dejó de comparar los ambientes que percibía con su alma y en su proceso creativo nunca desistió ante la incompreensión de los estados anímicos que lo arrastraban, impidiéndole comprender lo que su propia visión le decía de las imágenes percibidas, lo que le causaba grandes conflictos: **“me siento totalmente**

⁴⁷ *Ibid*, p.53

⁴⁸ *Ibid*, p.77

⁴⁹ *Ibid*, p.41

Diario III 229



Jerusalén, mi máxima alegría, 1914

18
Paul Klee
Jerusalén, mi máxima alegría
1914

Diario III 239



Ciudad Medieval, 1914.

19
Paul Klee
Ciudad Medieval
1914

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

desecho. Además, me desvelo demasiado, hasta altas horas de la noche, casi me parece que lo mejor sería acostarse para entregarse a un largo sueño y no despertar hasta entrada la primavera". ⁵⁰

Aunque él media y sabía hasta donde era capaz de realizar con su talento, este sentimiento no le cabía en el alma y muchas veces se sintió desanimado y la desconfianza lo paralizaba.

"De repente me imaginaba que podía dibujar, y de repente pensaba que no sabía hacer nada. En el tercer invierno hasta me di cuenta de que probablemente jamás aprendería a pintar."⁵¹

Quizás sea este sentimiento, de que todo intento era en vano, ningún vacío se llenaba, lo que le impulsaba a querer crecer como artista y mantener en secreto el miedo que lo invadía ante la idea de un día dejar de crear; sin embargo, lo que se ve en su obra como espectador es que de su proceso creativo derivan los momentos en los que Klee encontró ese estado, algo alterado, que cambia la manera de percibir, donde el artista se transporta para ver las cosas de manera diferente y captar las relaciones que pasan desapercibidas cuando la atención no está bien enfocada en una dirección.

"En vez de adorar, analizo con mirada perspicaz y descubridora. El amor ve imágenes engañosas. Aparece la desconfianza y paraliza la circulación." ⁵²

Empero; "en algún momento se enciende una luz y se sigue en ésta fase; llamémosla la época de peregrinaje." ⁵³

En su diario número III Klee abarca y menciona algunos temas que salen del planteamiento estético que tiene el libro en general, así encontramos temática acerca de la música, su segunda pasión, la poesía, las lecturas que él realizaba y que influían en su trabajo plástico; contenidos religiosos, estados anímicos, percepciones visuales, relaciones personales, visiones sobre el arte, exhibiciones de arte a las que asistía, teatro, ópera, vivencias emotivas, dibujo, procesos creativos, intimidades, temas de inspiración, descripciones de viajes, su estado espiritual, composiciones musicales, temas medicinales, sueños, recuerdos. De lo que extraigo, principalmente, sus conceptos sobre el dibujo y la pintura así como todo el proceso creativo que me lleva a acercarme a su forma particular de percibir la realidad y cómo la transforma en concepto plástico.

Klee visualizaba sus progresos no hacia el futuro sino efectuando una visión retrospectiva y en el campo de su arte hay mucho que ver.

El proceso creativo de Klee aparece en un constante autocuestionamiento sobre sí mismo, sobre la creación; en aquellos momentos donde el artista estaba en completa calma, sin apariencias, desnudo ante él mismo, no

⁵⁰ Ibid, p.23

⁵¹ Ibid, p.50

⁵² Ibid, p.38

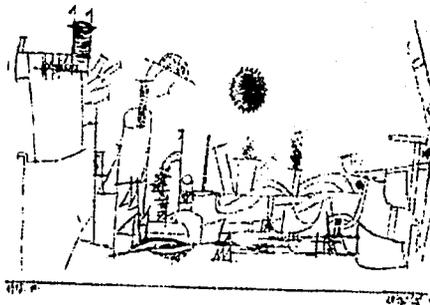
⁵³ Ibid, p.72

196. Paul Klee



20
Paul Klee
Caricatura de un mueble
1910

Diario III 247



Puerto de guerra 1915

21
Paul Klee
Puerto de guerra
1915

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

como un momento del día que es pasajero, antes bien, como el instrumento completo al servicio de la creación. De estas actividades vivas que realizaba en su taller él se expresaba así: **"Todo será Klee, sean días enteros o sólo instantes los que se hallen entre la impresión y la plasmación. Cuando alguna vez me vuelva a suceder que no pueda expresarme debido a mi "mochila vacía", sólo tendré que ir de cacería, ponerme al acecho y dar lo mejor posible en el blanco. La producción no necesitará pararse ya, nunca más."** ⁵⁴

Su proceso creativo emprendió constantemente una búsqueda de la síntesis a través de la reducción, permitiendo el combate plástico entre la luz y las formas, enderezándola, haciendo óvalos de paralelas, dibujando círculos en los espacios intermedios, para convertir en elemento activo el espacio intermedio plasmando una inagotable variedad de formas. Sintetizar la visión compleja en la que tantas veces se involucra el creador plástico, **"se quiere decir más que la naturaleza, pero se comete el error imposible de quererlo decir con más medios que ella, en vez de con menos medios"**.⁵⁵

Psicológicamente el artista se mantuvo interesado en intensificar el proceso de iluminación donde lo necesitaba el espíritu, no donde la naturaleza deja ver sus brillantes luces.

En el trabajo artístico de Paul Klee encuentro que el artista no dejaba de dibujar y que existe una grandiosa cantidad de dibujos, sus cifras siempre rebasan el millar y puedo encontrar que no están incluidos en su bagaje de obra "artística"- más que dibujística- por no ser tomados en cuenta sus dibujos de la infancia, las caricaturas no numeradas y los bocetos realizados en los márgenes de las libretas escolares y de los libros de estudio, así como diez libretas de bocetos procedentes de su época de estudiante de bachiller, los "estudios y bocetos" de Knirr, de 1899, de formas y diagramas de los resúmenes teóricos presentados en sus cursos de la Bauhaus y, en fin; más de un centenar de trabajos póstumos carentes de numeración.

Cabe señalar la pasión y necesidad que Klee vivía con el dibujo; que para él era más que una disciplina, era su forma de vida, el hombre se lamenta de no dibujar por un día debido a circunstancias ajenas que se lo impedían, así se lamenta en 1908 en su diario.

La obra de Paul Klee me inspira y me habla más allá de los elementos plásticos, por ser el dibujo un ejercicio del espíritu, propio del alma, donde su talento original se manifiesta.

El talento original de Klee se puso de manifiesto precisamente en el dibujo. Según se decía en uno de sus libros de calificaciones, había llegado a la pintura a través del dibujo. A partir de 1910, la acuarela adquiere una

⁵⁴ Ibid, p.155

⁵⁵ Ibidem

importancia mayor a la irrupción definitiva de los colores puros como portadores de la expresión artística; que tiene lugar con motivo de su encuentro con Oriente, en su viaje a Túnez de 1914. Su confrontación con el óleo no comenzó realmente sino a partir de 1919, es decir, a la edad de 40 años. Sus ideas artísticas también hallaban su primera y espontánea exteriorización a través del lápiz o de la pluma, hasta lograr su configuración definitiva en la hoja coloreada o en la tela. No obstante, al lado de estos bocetos preparatorios, junto a sus estudios y sus proyectos, se cristaliza en su obra dibujística un segundo y fundamental grupo de trabajos gráficos cerrados en sí mismos.⁵⁶ Lo que a Klee le fascinaba como dibujante acerca de la "línea" era la problemática de su existencia, como lo formuló en una de sus clases para la Bauhaus, a propósito de la siguiente controversia:

"El realismo se pregunta a menudo: ¿existe realmente una línea? La línea, al fin y al cabo, no es más que el resultado de dos superficies. O el de una horizontal a la altura ocular. Pero la línea exacta, el punto activo que se mueve, la línea de "puro cultivo", ésta ya no es visible.

Por consiguiente; ¿no existe!⁵⁷

El idealista: aunque yo no vea la línea, la siento, y lo que yo experimento en mi sensación, también puedo convertirlo en algo sensiblemente visible, es decir, también lo puedo hacer visible.

Por consiguiente, ¡la línea existe!"

Paul Klee hizo suya la máxima: **"El arte no reproduce lo que es visible, sino que hace visible".**

Muy diferente es el proceso que utilizó Alberto Giacometti en su obra dibujística y a diferencia de Paul Klee de llevar a cabo un diario en el sentido estricto de la palabra; Giacometti hace de sus trazos dibujísticos el idioma perfecto con el que ha de comunicarse, dejando a los escritores y fotógrafos el trabajo de relatar o narrar su vida creadora.

La originalidad de Alberto Giacometti dentro de la plástica del siglo XX nos deja un lugar de reflexión y una cantera de ideas.

El tema central es el dibujo como praxis permanente de este artista, praxis que aclara o señala tanto su plasticidad pictórica como escultórica. A través de 140 dibujos (apuntes, copias, bocetos, dibujos en sí) se muestran las etapas biográficas como los estilos de la obra de Giacometti.

⁵⁶ Christian Geelhar, Paul Klee, Dibujos, 1980, p.47

⁵⁷ Ibid, p. 182

158 Paul Klee

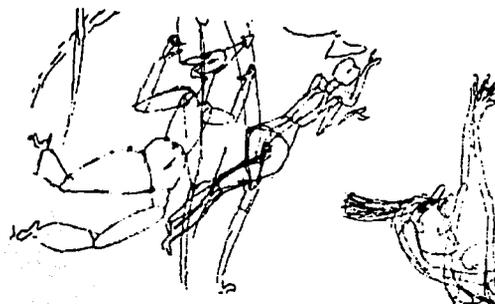


Desnudo en la escuela de pintura 1906

Estación de Añali. No se sabe a qué momento se realizó.

22
Paul Klee
Desnudo en la escuela de pintura
1906

Diario III 209



Arlequinada 1912

23
Paul Klee
Arlequinada
1912

Encuentro en la obra de Giacometti el sentido del diario a manera de un catálogo como contenedor de sus dibujos, donde el fue plasmando su visualización y su muy marcado estilo con el que nos comunica a través de su lenguaje visual; así como de breves comentarios que acompañan sus dibujos.

Lo que me interesa en la obra de Giacometti es la cuestión de cómo representar el mundo visible en las artes plásticas partiendo de la idea de "semejanza".

La cuestión de la semejanza acompaña a las artes plásticas desde sus comienzos. En cada época se le plantea de distinta manera. La antigüedad griega nos ha legado relatos sobre pájaros que en el taller del pintor Zeuxis, picotearon uvas pintadas por crearlas verdaderas. Como posteriormente con el trompe d'oeil del barroco, la meta de la semejanza parece haber sido la ilusión perfecta. En el Renacimiento será por medio de la semejanza que en el retrato de una personalidad sobresaliente se retenga la singularidad del individuo, saliéndose de toda generalidad, para así legarlo a las generaciones posteriores.

Nos da un perdurable documento de la realidad. Recién la invención de la fotografía al comienzo del siglo XIX libera a la pintura de esta carga.⁵⁸

La cuestión de la semejanza se plantea de una forma completamente nueva.

El concepto de semejanza envuelve mucho más que mimesis e imitación. Une a la imitación con lo esencial. Es una evocación de lo real; le otorga a una representación un momento de realidad sugestiva. El concepto de semejanza es el de representar lo vivo, la hechura, el halo de vida que empapa a todos los seres. Su finalidad es llegar a la verdad, el artista emprende en su arte un proceso de acercamiento a la realidad visible como la forma a él disponible de la verdad- no entendida la semejanza como banal capacidad de ser copia, ni como irreflexiva reproducción del mundo visible, sino en el sentido del Génesis bíblico, como deducción de algo absoluto.

El que aspira a la semejanza toca a Dios. Por ser la imagen humana semejante a la de Dios. El que se hace una imagen de los seres humanos también se imagina a su creador.

Bajo esta perspectiva tenemos que ver la cuestión de la semejanza y cómo fue tematizada en forma ejemplar por Alberto Giacometti en su obra. Lo suyo se trató de una esencial y no imitativa semejanza, de una verdadera, más no de una imagen realista de la realidad. La idea de la semejanza desde el comienzo ocupó un lugar central en el pensamiento del artista. Fue su obsesión.

Giacometti aseveró varias veces que "cuanto más estudiaba con precisión a un modelo durante su estadía en la Academia de la Grande Chaumière, más se le cubría la realidad con densos velos. Estos velos eran las centenas de posibilidades de la escultura, eran sus representaciones de todas las obras plásticas

⁵⁸ Schmied Wieland, Humboldt 124, 1998, p.22

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



24
Alberto Giacometti
Autorretrato
1918
tinta con pluma
36,3 x 25,8 cm



25
Alberto Giacometti
Desnudo de pie
1960
Lápiz
36,5 x 28

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que desde los tiempos de los egipcios y los sumerios fueron creadas a la búsqueda de una imagen de la realidad”⁵⁹

Èl tenía que pasar por todo eso. Es así que retomó todos los diversos estilos formales emparentándolos en su propio sentido, se dejó inspirar tanto por las esculturas cubistas tardías como por tallados en madera africanos o de Oceanía y su concepto de una representación simbólica o icónica de la verdad.

A mediados de los años treinta la orientación artística de Giacometti se convierte en una definitiva fijación a la idea de la semejanza. Encontramos nuevamente al artista aferrado a otro intento desesperado de reproducir una cabeza humana que esté llena de vida. André Bretón estuvo consternado cuando vio de nuevo a Giacometti sentado delante de su modelo esforzándose en demasía por conseguir la realidad que buscaba. “Cualquiera sabe cómo se ve una cabeza, opinó Bretón ¿entonces para que todo esto?”

Pero Giacometti insistió en no saberlo y continuó su búsqueda de nuevas vías para acercarse con su trabajo a la realidad.

Lo que a Giacometti tanto aferró a los efectos de un estilo fue la impresión de que así se consigue de manera sorprendente e inesperada la búsqueda de la semejanza. Así lo dijo en una conversación con Pierre Schneider en el Louvre: **“Las obras de arte que yo creo que se asemejan más a la realidad son por lo general aquellas que se consideran más alejadas a ella, me refiero a las artes que pertenecen a un estilo: caldeo, bizantino, egipcio, Fayum, cosas chinas, miniaturas cristianas de la Alta Edad Media.**

Y de ninguna manera es que comúnmente se llama realismo. O mejor dicho, la pintura egipcia es para mí una pintura realista y de esto a pesar de que se le llama la más estilizada. Cualquier persona se asemeja mucho más a una escultura egipcia que a cualquier otra escultura creada.”⁶⁰

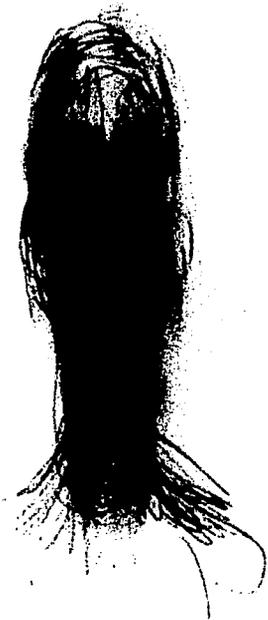
El concepto de semejanza en Alberto Giacometti se mueve entre dos polos: el de la reproducción de lo percibido llevado al clímax de la exactitud y el de la reproducción de la realidad en la libertad de un estilo. Unas veces creyó, en su búsqueda de la semejanza, poderse confiar en exclusivo de su percepción visual, en otras ocasiones tendió al convencimiento de que sólo la fuerza de la forma, precisamente de la entrega sin condiciones a su específica manera de ver las cosas- sin que él alguna vez haya estado satisfecho con los grados del acercamiento alcanzado-

La década de 1935-1945 es para él una época de búsqueda. En una carta a Pierre Matisse en otoño de 1947 lo resume así: **“Al tratar de crear lo visto por medio de la memoria, fue para mí un espanto ver que las esculturas se volvieron siempre más y más pequeñas; la semejanza estaba allí sólo cuando eran muy**

⁵⁹ *Ibid*, p.24

⁶⁰ *Ibidem*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



26
Alberto Giacometti
Cabeza
1959
Lápiz y aguada
50 x 33 cm
Colección de los Sies, Adrien Maeght, Paris



27
Alberto Giacometti
Gran Figura de pie
1960
Lápiz
58 x 61 cm
Colección Pieter, Coray



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pequeñas; a pesar de eso estuve indignado de sus dimensiones, e incansablemente comencé de nuevo una y otra vez, para terminar después de unos meses en el mismo punto. Una figura grande es para mí irreal, pero una pequeña, a pesar de todo, me era inaguantable; además fue a menudo tan pequeña que bastó un ligero toque con mi cuchillo para que se hiciera polvo. Cabezas y figuras sólo me parecían verdaderas cuando eran minúsculas; pero todo esto cambió un poco en 1945 con el dibujo. El dibujo me llevó a crear figuras más grandes, resultando para mi sorpresa que fueran solo semejantes cuando eran largas y delgadas.”⁶¹

El momento del arte de Giacometti fueron los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, en París más que en cualquier otro sitio, bajo el signo del existencialismo.

Pero malentenderíamos profundamente sus figuras desgarradas y delgadas como un hilo si quisiéramos interpretar sólo como ilustraciones de un sentimiento existencialista o como la transposición de figuras literarias en visuales. No fueron más que otra estación en su forcejeó de toda la vida por conseguir la semejanza.

A sus contemporáneos les pareció ser solo un estilo, como “típico Giacometti”. Pero para él sus figuras fueron nada más que acercamientos imperfectos al ideal de la semejanza. Y él creyó que lo que tocaba al alma inconsciente de sus contemporáneos fue quizá su secreta semejanza, o una presunción de la semejanza.

La experiencia originaria de Giacometti fue que la realidad se le retraía. Fuese cual fuese la estrategia que desarrolló; él no pudo alcanzarla. Cada intento de acercarse fracasó, la distancia se mantuvo insalvable. Está experiencia del fracaso ha encontrado expresión en muchas esculturas.

Al igual que los varios cambios que sufrió la concepción de la semejanza en Giacometti, la imagen que se hizo de la realidad se movió entre dos extremos. A su impresión de vivencia máxima, que sintió el renovadamente en su encuentro con personas individuales, contraponía su experiencia de la descontinuidad de nuestra existencia. Hubo momentos en que a él le pareció que el mundo caducaba, que los seres humanos a su alrededor se petrificaban, sus gestos colgaban en el aire; fue casi como que él se moviera entre muertos. Debió de haber sido esta experiencia que lo llevó a entender más al mismo proceso creativo, al trabajo sin interrupción en el taller delante de su modelo como la auténtica oportunidad de concebir la semejanza.

Todas las obras que realiza en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial señalan el camino que lleva hacia la figura, la búsqueda, la incertidumbre, el probar, la impresión de los dedos en moldura húmeda, o análogamente en sus cuadros, la paráfrasis de la figura, el borrado y tachado de una pincelada por medio de otra pincelada; muestran los movimientos de la mano que son por igual nerviosos y plenamente concentrados,

⁶¹ Ibid, p.26



28
Alberto Giacometti
Retrato de E.U kornfeld
Lápiz
50 x 32 cm



29
Alberto Giacometti
Retrato de Henri Matisse
Lápiz
49 x 32 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pero siempre impulsados por una inquietud. Las específicas elevaciones y honduras, las grietas y hendiduras en la superficie de la masa modelada son huellas del proceso de constitución; no se refieren a la reproducción concreta de detalles de la figura retratada (con excepción de los datos básicos de la expresión facial). Pero le dan vida, evocan su apariencia y marcan su equilibrio entre cercanía y lejanía. Las cabezas de sus bustos se elevan como faros de una indefinida masa a modelar que parece en movimiento. Algo similar vale decir sobre las pinceladas de sus pinturas.

No describen nada en particular. Pero su aparente juego en conjunto, confuso y no desenlazable, conjura la presencia vital de un ser humano.

Giacometti era un pensador de gran calibre intelectual y en la metodología de su trabajo, un primitivo. Era lo más opuesto a un ingenuo y sin embargo era un individuo impulsado por una monomanía endemoniada.

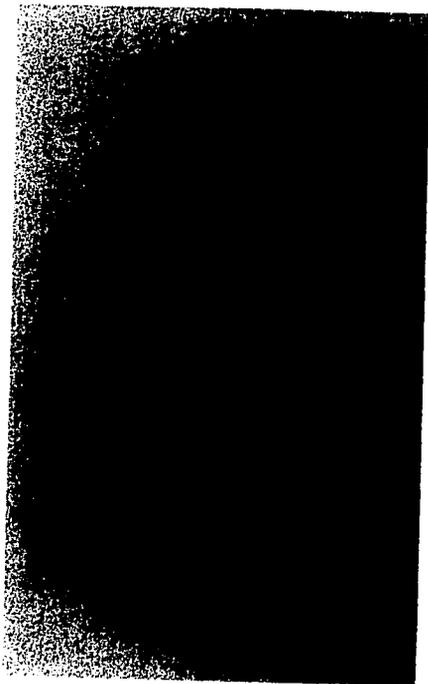
Lo que vemos en la vida de Giacometti, es un hombre lleno de ansiedad. Encontramos el sentido de necesidad imperiosa sobre todo de los artistas primitivos. Ellos tienden a una constante repetición. El afán repetitivo tiene cierta afinidad por el automatismo de quien hace fuego por la fricción, del pescador o del artista desempeñando su trabajo.

El estudio al que me refiero en este espacio dedicado a Alberto Giacometti gira en torno al trabajo dibujístico que se presenta en el Catálogo Kosme de Baranno, donde vemos que la temática del artista estaba abierta a muchas interpretaciones y aún sin ser la intención del artista, de trabajar a nivel serial, encontramos en la recopilación de sus escritos dibujísticos, series en torno a una variedad de temas: estudios, autorretratos, árboles, dibujos de la madre del artista, fruteros y flores, cabezas de personajes que el apreciaba o que eran reconocidos en su tiempo, estudios de escudos, retratos, composiciones de cabezas, copias de libros de relieves y de frescos, escenas del Nuevo Testamento, interiores, dibujos de su estudio o taller, el arte de la escultura, ojos, sillas, bodegones, montes, paisajes, bustos, desnudos, hombres y mujeres.

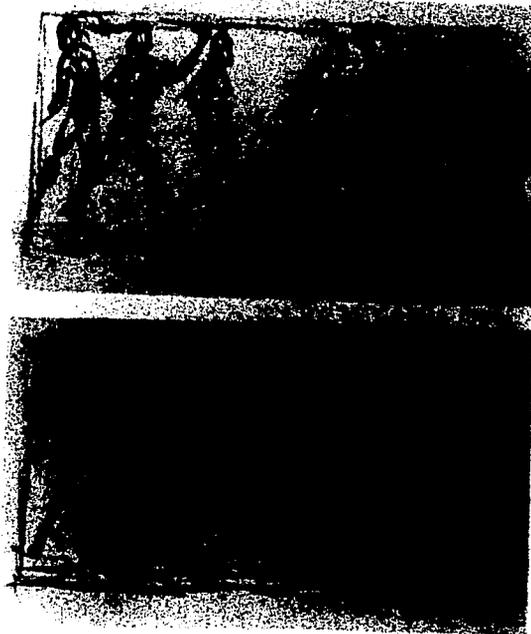
Francis Bacon no ha tenido reparo en repetir varias veces: **“Alberto Giacometti no es sólo el mejor dibujante que he conocido sino el mejor de todas las épocas”**.⁶²

La visión del maestro Gilberto Aceves Navarro es muy distinta, el artista está inscrito en lo que ahora le llaman “generación de ruptura”, esto es; la generación que rompió lo que a partir de 1923 se llamó “Escuela Mexicana”. Sin embargo, Aceves no estuvo como figura preponderante como lo estuvieron Gironella, Felguérez, Rojo, García Ponce y Cuevas; en el frente de batalla directo.

⁶² Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 1990, p.110.

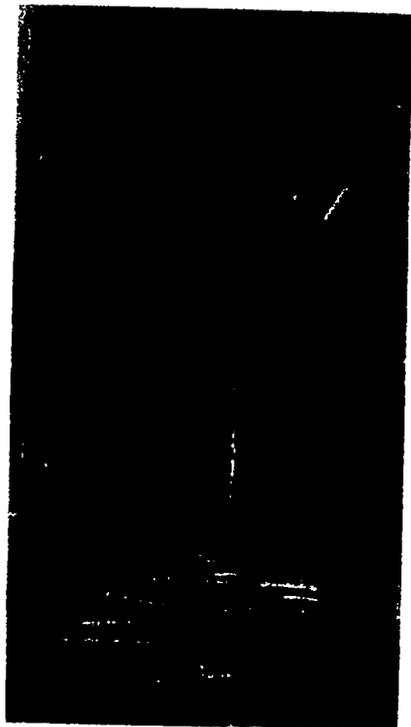


30
Alberto Giacometti
Paisaje
1961
tinta con pluma
31 x 24 cm



31
Alberto Giacometti
Copia de Relieve
1960
boligrafo azul
12 x 28 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



32
Alberto Giacometti
Bodegón
1954
Óleo sobre lienzo
44,5 x 31,7 cm



33
Alberto Giacometti
Busto
1947
Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Miembro, sin querer, de un grupo, se mantuvo siempre a distancia.

El Mtro. Aceves Navarro, nació el 24 de septiembre de 1931, en la Ciudad de México. Estudió en la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda" del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Gilberto Aceves Navarro supo aprovechar para beneficio de su arte, el mantenerse a cierta distancia de la ruptura. **"Libre entre los libres, se ha manejado con una actitud de respeto no a otra cosa sino a su propio y personal compromiso ético frente a la tela, la plancha de grabar o la escultura."**⁶³ Ha procurado construir un estilo propio.

El proceso dibujístico de Gilberto Aceves nos habla del vínculo personal que el artista establece con la vida, donde pintar significa estar vivo, y digo pintar como término genérico, si el maestro Aceves no hiciera arte sucedería lo que en sus propias palabras expresa **"simplemente no existiría, no me importaría siquiera; digamos que permanecería en estado larvario; no habría manera de rescatarme."**⁶⁴

Volviendo a lo mismo, la creación en Gilberto Aceves es un acto vital, pinta tratando de establecer un diálogo con lo que pinta; entonces el color es el más inmediato, el que tiene a la mano, con el que provoca al vacío que es la tela o el papel en blanco; de ahí viene la necesidad de reequilibrarla o desequilibrarla definitivamente. Siempre es un proceso en el cual surgen interrogantes y se reciben respuestas, y si se logra establecer el diálogo, se convierte en un acto absolutamente vertiginoso, de gran celeridad; en donde la pintura va diciéndole qué hacer, muchas veces saliéndose del dominio del pintor, siendo el cuadro el que lo lleva de la mano hasta que lo termina. Ésta es la razón por la cual generalmente Aceves Navarro prepara con mucha atención sus obras, en términos de elementos plásticos; se pasa dibujando muchísimo, durante largo tiempo.

Aceves Navarro, instalado en el espacio de la creación, busca plasmar la infinidad de formas que un tema le provoca o evoca, y de esta manera, desentrañar el misterio que domina la forma artística.

Su talento artístico y la fuerza de su voluntad creadora son fruto constante del pincel sobre el lienzo, forjando con ayuda de la intuición estética, la forma que habrá de ser templada a fuerza del color. Sin embargo, en su larga vida creativa una forma artística nunca es definitiva, nunca tiene el sello distintivo de lo acabado, sino que es el peldaño para subir a un nivel superior; pretexto para lanzarse a otra búsqueda, por ello su arte siempre está en constante evolución, siempre al día, proponiendo nuevos rumbos de experimentación plástica.

⁶³ Montealbán, "Del reconocido artista plástico Gilberto Aceves". <http://www.s.h.c.p.gob.mx/servs/upcap/vex> 15000.html, 11 de Junio del 2002.

⁶⁴ Aceves Navarro Gilberto, La intuición primitiva, La estética de Gilberto Aceves Navarro, 1879, p.45.



34
Gilberto Aceves Navarro
Unicornio atrapado con flores
1995
Acrílico/tela
180 x 180 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“Cuando estoy pintando, dice Gilberto Aceves Navarro, de pronto dejo de pensar, pierdo la conciencia de las cosas y entro en un diálogo con la pintura. Ella me dice lo que debo hacer: soy su instrumento”.⁶⁵

Como expresión individual le interesa expresar los signos de su época.

La realidad como corriente artística pervive en su expresión artística.

Le importa lo que le conmueve. Influida por sus coetáneos y por sus concepciones plásticas muy anteriores a él: pintores de los códices precolombinos, los arquitectos, escultores y decoradores del arte churrigüesco, Diego Rivera como arte de nuestro tiempo. Durero por considerarlo como una de las mentes más claras de todas las épocas, por brindar soluciones claras a problemas pictóricos y dibujísticos.

Aceves Navarro no está de acuerdo con las concepciones que, en general, se tiene del dibujo como base fundamental para todo tipo de expresión plástica.

“Para mí el dibujo es una expresión en sí misma. Antiguamente se decía que el dibujo era una disciplina formadora que permitía aprender a pintar correctamente. Se deducía que quien supiera dibujar bien por fuerza pintaría aceptablemente. Lo cual es falso. El problema pictórico es de una naturaleza distinta al problema del dibujo.”⁶⁶

Este pensamiento lo publicó Aceves en el 2001; en lo personal apoyo más la postura que tomo en la exposición del MAM en 1987, cuando menciono la importancia que tiene el dibujo en su proceso creativo en conceptos de los elementos plásticos: **“me paso dibujando muchísimo, durante un largo tiempo; para no tropezarme con problemas de forma o de dibujo, para poder, posteriormente, establecer un diálogo libre; ya no se trata de resolver una mano o un pie o una cabeza, pues ya los tengo resueltos, ya las tengo asimiladas, son como las palabras, un lenguaje propio, que se quiere decir, pero no lo busco, ahí está; entonces, surge lo otro, el amor, la violencia, el arte.”**⁶⁷

Para Gilberto Aceves, definir el dibujo es casi imposible, en esencia es **“una forma de expresarse con medios muy limitados, muy particulares”**⁶⁸; el dibujo es muy claramente una expresión independiente, capaz de expresar el mundo con sus propios medios. Es un lenguaje universal que sufre cambios o variaciones de acuerdo a las distintas épocas históricas y según cada cultura.

⁶⁵ Historias y sueños del unicornio, <http://www.shcp.gob.mx/servs/upcap/vex15000.html>, 11 de Junio del 2002.

⁶⁶ Aceves Navarro Gilberto, Linea constante, los cuadernos del Taller, México, 2001, p.4

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Ibid, p.5



35
Gilberto Aceves Navarro
Apuntes
2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como dibujante, la aportación de Aceves puede estar limitada a aspectos puramente formales o puramente expresivos.

El material que emplea al dibujar es de importancia definitiva.

“Depende de mi estado de ánimo el que yo elija una pluma o un pincel, un pastel, una tiza o un lápiz de punta afilada. Todo depende como dije, del momento, de la fuerza de mi emoción, de la naturaleza que deseo manifestar. Si necesito en un momento dado expresarme con violencia, con urgencia, directamente, entonces escojo, desde luego, un material suave, dócil. Si por el contrario es mi deseo realizar un dibujo más elaborado, para ello recorro a una línea más pura, entonces el lápiz o la pluma son las herramientas que suplen al pincel.”⁶⁹

La línea constituye una posibilidad de definir claramente lo que se busca expresar. Podríamos decir que la línea es una herramienta, la más directa, la más inmediata. Es, en sí, un vehículo para definir, nunca para encerrar. Los grandes dibujantes son aquellos que poseen una clara capacidad de definición en su obra.

Lo que más le preocupa a Gilberto es la expresión, para reflejar los aspectos de su época que considera importantes; sin embargo, no descuida los aspectos formales del dibujo, como el ritmo, las proporciones y la línea entre otros.

En sus cuadernos del taller, que Aceves Navarro imparte en la actualidad en su estudio, nos habla de su proceso creativo:

“Generalmente, al enfrentarme a una superficie en blanco me hecho a temblar. Me siento invadido por el miedo; la elección del punto donde daré inicio al dibujo, e inclusive, la manera en que voy a dibujar surge de manera casi automáticamente. De lo que se trata es de llenar el vacío; de vulnerar esa virginidad del espacio, y casi sin pensar, impulsivamente, empiezo a trazar líneas o a hacer manchas. Concentro los trazos en esa área inicial que se convertirá en el centro explosivo del dibujo y a partir del cual se definirá la composición integral. En otras palabras, parto de un punto de la superficie y busco extender mis trazos hacia sus bordes para que la composición del dibujo, en sí misma, sea comprendida como una posibilidad de prolongación fuera de los límites del plano sobre el que trabajo. Yo diría que es el mío un proceso de retroalimentación. Dibujo a partir de lo que observo de la naturaleza.

⁶⁹ Ibid., p.14



36
Gilberto Aceves Navarro
Apuntes
2001
Pluma y tinta china/papel

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En ocasiones trabajo sigilosamente en mi taller, prácticamente sin salir a la calle.

La realidad me afecta de una manera inmediata, directa. Soy un pintor que trabaja seriamente. Realizo series de dibujo sobre aquello que me inquieta en el momento de la creación.

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, es un elemento modificador capaz de brindar al hombre nuevas perspectivas de pensamiento.

Es indudable que a veces parto de una mancha para la ejecución de un dibujo; en muchas ocasiones me induzco a realizar un dibujo en base a una mancha preliminar porque de esta manera, tengo la impresión de que conseguiré lo que deseo.

El dibujo es una maravillosa oportunidad de desarrollo del ser humano y de preservar sus ideas".⁷⁰

Sus trabajos, siempre sorprendentes y frescos, siempre atractivos y seductores, pero de lectura complicada, parten en su inicio, de dos fuentes diversas y complementarias: una es su capacidad manual, su tipo de obra que hace con las manos, con un sentido casi orgullosamente artesanal, ejercitada todos los días de modo obcecado; la otra es la intuición que lo conduce a tientas en el terreno de las formas que engendra.

La obra, cuando es verdaderamente buena, surge de esa disparidad que sólo se toca en ella misma. Una segunda vuelta de tuerca es la reflexión, a partir de la cual, Aceves Navarro, hombre de gran cultura plástica, selecciona, desecha, encuentra brechas y calzadas.

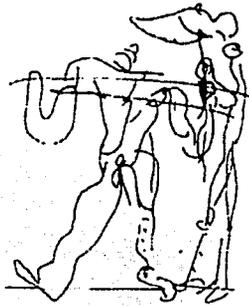
Sus personajes, sus animales, sus ambientes, a veces con un tratamiento tan relajado que raya en lo puramente abstracto, en ocasiones mucho más cerca de las representaciones canónicas, crean una atmósfera fantasmagórica que es propiamente su estilo. El artista advierte que con su discurso plástico no pretende que le crean, sino que lo sufran.

Asegura que el quehacer artístico, como cualquier otro, requiere de dos condiciones fundamentales: una disciplina dulce y disfrutable, así como un rigor personal para dedicar cuatro, seis u ocho horas a la práctica diaria.

"Lo que me interesa profundamente de pintores como Vincent Van Gogh es su lucha por buscar un medio de expresión para mostrar su ideología y sus emociones, eso es lo rescatable. No me importa si Van Gogh se cortó una oreja, si murió loco o de hambre, pues en el mundo hay muchas personas que no comen y no por eso están en los museos".⁷¹

⁷⁰ Ibid, pp. 19,22,23,34

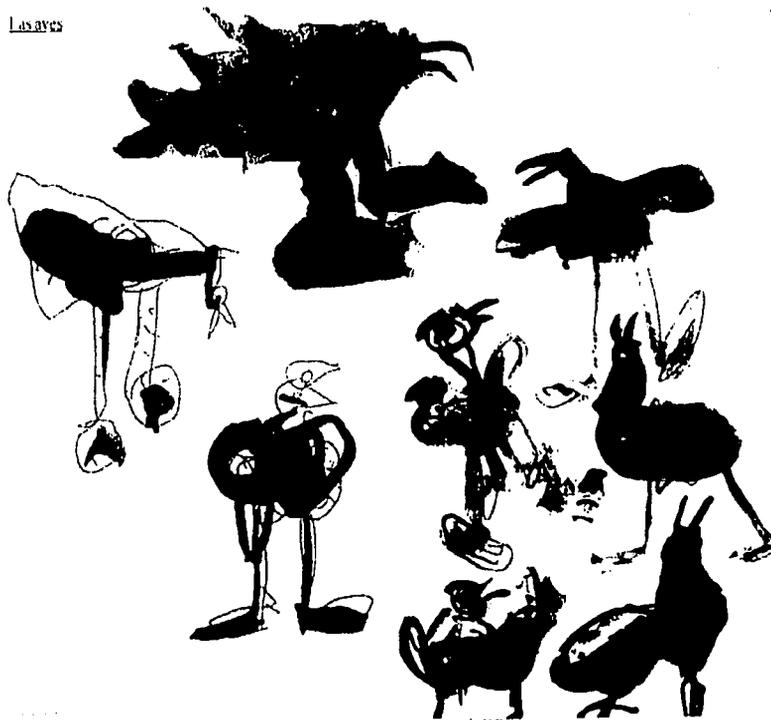
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



37
Gilberto Aceves Navarro
El circo
2001
Pluma/papel

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las aves



38
Gilberto Aceves Navarro
Las aves
2001
Tinta china/papel

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIÓN

Para transformar, interpretar y conceptualizar mis ideas, pensamientos, emociones, percepciones y vivencias estéticas en un lenguaje visual, es necesario ampliar el campo de visión que aparece como un horizonte donde se despliega el cúmulo de imágenes que se mantienen acumuladas en esa caja humana que es el cerebro, como son el resultado de la información mental construida por experiencias pasadas.

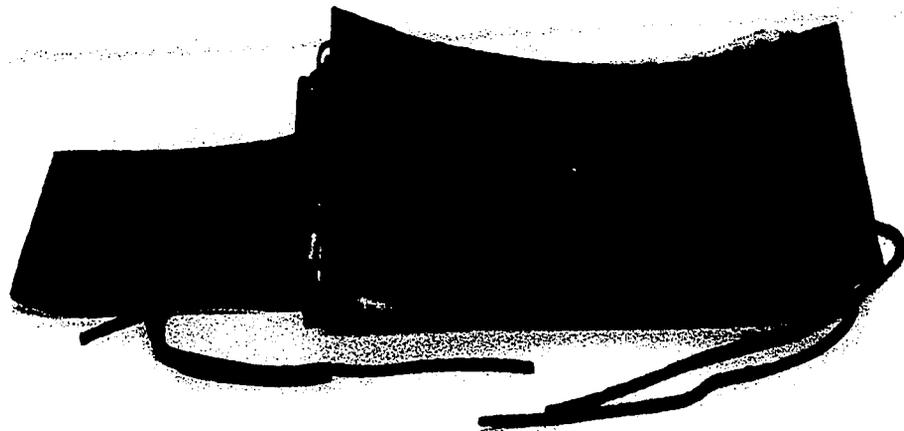
Hace falta desmembrar este archivo mental para trascender los límites de las proyecciones evocadas en el mundo que se nos presenta como algo ya construido. Como creadora visual y hablando en términos plásticos, me remonto a la disciplina del dibujo como la actividad mental idónea para estructurar mis percepciones; retomando las huellas que han quedado grabadas en mi memoria como lo experimental y particular, integrándolo con la información visual más reciente que voy seleccionando día con día.

Es una labor del dibujante atravesar por un proceso creativo lleno de métodos, que conducen hacia un pensamiento productivo; manteniendo la mente activa cada vez que seleccionamos la imagen a plasmar, explorando, captando lo esencial, simplificando las formas, sintetizando una idea para completarla; a través de arduas correcciones que me llevan a comparar, combinar y separar los elementos visuales para, finalmente, crear el lenguaje apropiado para hablar con los símbolos del dibujo.

Corresponde también al dibujante establecer los lazos de unión con su trabajo, plantar las raíces sobre el papel para dar continuidad a una idea, sin otra búsqueda más que la que pasa de un estado tan apasionante y perturbante del espíritu hasta la calma misma de encontrarse con la aprehensión de la forma visible.

Está forma de visión se enfrenta con la incertidumbre que constituye la experiencia visual, tomando en consideración que vemos aquello que creemos ver, de acuerdo a nuestra capacidad de observación y basándonos en experiencias pasadas, el dibujante se enfrenta aisladamente frente al papel, sin otras armas más que las herramientas de esta disciplina y plasmando las visiones que surgen a fuerza de ver. Por ello que es indispensable alimentarse constantemente de las obras dibujísticas de artistas contemporáneos, que signifiquen formal y conceptualmente para acompañar y estimular al dibujante en su trayecto.

Sólo examinando de manera visual podemos comprender nuestra realidad tangible y sintiendo lo que de las cosas nos quedamos, es como crecemos y restauramos nuestro interior; pero más allá de eso, hace falta vivir intensamente y con profundidad lo que queremos hablar y que las palabras sobren para descifrar un nuevo lenguaje visual. Basta expresarnos con los medios plásticos-visuales, transmitiendo la complejidad y sencillez que se nos presenta como seres humanos en la vida diaria, es por ello que el hecho de llevar un diario me compromete como artista y me forma como futura pintora.



1

Nubia Soledad García Hernández
"El hombre inmerso en el universo"
2000

Aguafuerte sobre lámina de hierro

Libro-plegado 21 x 10,5 cms.

Contenedor: tapas de piel atadas con cintas de piel

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CAP. II EL LIBRO ALTERNATIVO COMO DIARIO VISUAL.

INTRODUCCIÓN

Anteriormente mi mirada se posaba con atención sobre esos objetos ordenados en un librero, que aparecían como un adorno del mismo mueble de madera; pocas veces los vislumbre dentro del recinto bibliotecario y otras tantas adquirí un volumen de Porrúa por encargo de algún Profesor en la secundaria. Volúmenes; algunas veces delgados, otras veces muy gruesos y pesados. Grandes ejemplares que se convirtieron en un objeto reiterativo en mi vida.

En el principio los miraba con una leve sensación de pánico ante la expectativa y lo especulante que me resultaba adentrarme en la "complejidad" de su contenido, ya por falta de concentración o por el desinterés respecto al tema, así como por cierta indiferencia ante la presentación visual del objeto para mi particular forma de percepción temprana hacia lo estético. Ignoraba entonces el viaje que podría realizar a través de su lectura a otro tiempo y espacio delimitado por su autor.

Aún cuando me consideraba una lectora bastante indisciplinada e impaciente; cada vez que un autor no lograba enfocar mi concentración en los textos vertidos entre las páginas, después de recorrer los párrafos durante tres horas, optaba por abandonar el libro sin concluir su lectura; pero cosechaba ya una primera impresión completa de la estructura general del contenido.

Ya avanzada mi edad como receptora de mensajes traducidos en textos contenidos en los libros, el goce y placer de la lectura fue creciendo y sobrepasaba, la mayoría de las veces, los mensajes verbales que me transmitía el autor a través de las palabras, cuando el texto era presentado e intercalado con imágenes. Imágenes que dieron apertura a mi imaginación, logrando percibir y apreciar la sutileza con que cambian los escenarios en los escritos de un libro, los diferentes estados anímicos del autor o de los personajes, las atmósferas, los colores y las formas visuales. En cada línea, un pensamiento, entre cada párrafo, mis pensamientos, en cada página, una imagen, en cada libro, el conocimiento y la reflexión.

Sobre lo significativo que implica el tener un libro entre mis manos se desprende la docilidad de su manipulación táctil; siendo éste un objeto portátil, puedo llevarlo conmigo a todos los lugares, así como realizar una lectura del mismo en todas partes y a cualquier hora. Sentir la dureza de sus pastas nuevas o la fragilidad de lo gastado de sus páginas cuando se trata de un volumen viejo.

Como estudiante valoro mucho el sentido de tener un libro de edición pública, con los elementos formales que encierra el concepto de libro tradicional y no una simple copia que no me inspira a adentrarme en el contenido.

Cuántos libros nos hablan de personajes que existen sólo en el imaginario, lugares fantásticos que no existen en nuestro tiempo y espacio real, historias, paisajes, olores, colores, sabores que percibimos cada que una página nos remite a cierto tema de nuestro interés.

Leer libros nos lleva a cambiar nuestra manera de pensar y con ello transforma nuestra vida, siempre que nos abrimos a sentir cada lectura en profundidad.

Visualizar cada párrafo, cada palabra poética que nos recuerde una imagen plástica.

Recordar y revivir nuestras vivencias visuales a través de la lectura de un libro, ir a ellos para retornar en nosotros mismos.

Es en el silencio y despojada de los libros que aquella sensación se hace presente, aún me cuestionó, ¿que sería de mí si llegará un día en el que no pudiera leer más? Quizá experimente esa vivencia de manera perceptual, sólo en apariencia.

Entonces las palabras dejaron de significar para volverse formas, líneas, manchas, nada; cada renglón se trasponía al segundo y este al tercero, a la vez que al primero para dar surgimiento a una ligera y nebulosa mancha donde las palabras se volvían transparencia, y debajo de ellas, el vacío. Sin encontrar sentido coherente entre párrafo y párrafo, mi lectura iba decreciendo y pasaba de la página 47 a la pág. 45 para retroceder en el tiempo y encontrar al menos una pequeña reminiscencia de lo que el autor había tratado de decirme. Mi lectura se detuvo pasmada en el tiempo, tiempo que paralizaba mi memoria verbal; al fin, fijando la atención en las imágenes que acompañan al texto, aquella confusa situación abrió una nueva puerta; recordé que sobre lo que estaba volcada mi atención en ese momento era la necesidad de tomar una tiza de carbón y dibujar con ella una silueta para recordarla durante su posible ausencia, ante el deseo apremiante por calmar el ansia que produce añorar algo o alguien, el anhelo por ver aquello que necesitamos ver y trascender así, lo limitado que resulta, ocasionalmente un libro, para alguien que busca comunicarse a través de un lenguaje visual.

El espectador ante el libro mantiene una actitud de respeto ante el objeto, se nos educa para leer, para encontrar respuestas a nuestras preguntas más cercanas, sean culturales, idiomáticas, históricas o filosóficas, empero, la relación con el objeto que nos otorga cierta intimidad no trasciende. No es conveniente agredir al libro, subrayando una frase que nos resulte importante o sobresaliente de la totalidad del texto; no es propio saltarse una página o brincar un capítulo, puesto que esto nos impide entender la estructura total del libro; decir que el libro no nos gusto podría interpretarse como carencia de entendimiento hacia el mismo, el arrancar una página del libro parecería delito y peor aun recortar una imagen para conservarla por separado del texto o transgredir la corporeidad de un ejemplar, escribiendo reflexiones personales dentro de las mismas páginas, sobreponiendo dos textos, el del autor y el personal.

Ante las expectativas para expresarme surge la necesidad de la creación de un libro alternativo como "Diario-visual", que me abra amplios panoramas creativos dentro del contexto del libro, brindándome las herramientas necesarias a través de la disciplina del dibujo para realizar una propuesta multidisciplinaria, integrando las características de lo alternativo, conservando cierta esencia de lo convencional y realizando una propuesta que involucre la tradición con la innovación.

**Vi un gran trono blanco
y al que estaba sentado sobre
él. El cielo y la tierra huyeron de su
presencia, sin que se encontrase su lu-
gar. Vi los muertos, grandes y peque-
ños, en pie delante del trono; y fueron
abiertos los libros; y fue abierto otro
Libro, el libro de la vida. Y los muertos
fueron juzgados según el contenido de
los libros, cada uno según sus obras.**

Apocalipsis 20:11-12.

II.1 ORÍGENES DEL LIBRO DE ARTISTA.

Originalmente el libro existió como el producto de un método tradicional que encontró, de manera accidental en los libros, los recipientes idóneos para vaciar los textos de los escritores; dejando abandonada la estructura real del libro como objeto único. Nunca fue del interés de los escritores antiguos encontrar la relación correcta entre el contenido interno y la forma externa del libro.

La unión indisociable del arte y la técnica como una obra conjunta del artista y del tipógrafo dio nacimiento al libro de carácter gráfico y poligráfico.

Para los proyectos artísticos, la aparición del libro fue un factor que intervino en la dirección hacia un mismo fin en cuanto a los factores ideológicos y tecnológicos, abriendo paso así al vínculo que necesitaba el arte para comunicar y expresar ideas que anhelaban caminar a la par que el desarrollo de la humanidad y el transcurrir de las épocas.

En la necesidad de crear nuevas alternativas para cada individuo que quería distribuir sus publicaciones, sin tener que depender de las instituciones artísticas, que muchas veces se cerraban para apoyar a artistas de bajos recursos económicos; aparece el libro de artista o libro alternativo junto con los movimientos vanguardistas de los años sesenta.¹

En 1961 se realizan las primeras ediciones por Dieter Rot compuestas por hojas encuadernadas sacadas de viñetas, de álbumes para colorear o de algunos periódicos como el Daily Mirror.

En 1962 Edward Ruscha publica *Twenty- Six Gasdine Stations*, en 1970 Celant escribe un ensayo sobre la creación de los otros libros, dentro del marco de la sexta Documenta se presentan libros de artistas en la exposición de 1977.

La creación de los libros se da en dos direcciones:

1. La Neo-dadaísta, de proliferación multiforme: con la experimentación de nuevas configuraciones del libro.²
2. La de carácter conceptual que es de rigor sistémico.

El artista crea sus propias alternativas de manera total o parcial, formal o de contenido. Funcionan como propuestas efímeras o auto-generadoras de un tiempo de vida (de lectura).³

¹ Ulises Carrión, El nuevo arte de hacer libros, 1998, p.5

² Aparición del libro de artista, s.p.i, p.4, cfr.

³ Graciela Kartofel y Manuel Marín, "Los otros libros"- "libros de artista", 1992, p.93, cfr.

II.1.1 MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS QUE APOYARON AL SURGIMIENTO DEL LIBRO ALTERNATIVO.

FUTURISMO:

En 1909 los futuristas dieron a conocer su Manifiesto en la primera página de Le Figaro, surgiendo así las publicaciones que encontraron en la página un legítimo espacio artístico, donde el texto puede ir encarnado como arte; apoyaron las diversas nociones acerca de que la obra publicada es una obra de arte tan válida como objeto singular.

Marinetti difundió sus ideas en un periódico, llevando el arte a un público de masas.

Las 800,000 octavillas tituladas "Contra la Venecia amante del pasado", fueron lanzadas desde la torre del campanario a las multitudes por Marinetti y los futuristas.

DADAÍSMO:

Movimiento estético y literario que floreció durante la primera Guerra Mundial e inmediatamente después de ella. Lo inició en Zurich en 1916 el judío romano Tristán Tzarda. Intentó desacreditar los valores artísticos anteriores para sustituirlos con lo incongruente y lo accidental; es una revolución contra el mundo burgués, al que pretende escandalizar. En 1917 apareció su órgano más relevante, la revista "Dada", nombre que encontró casualmente Tzarda hojeando un diccionario.

Marcel Duchamp (1934) auto público un libro bajo el seudónimo de Rose Selary, obra en formato de caja, compuesta de aproximadamente 100 "páginas"- piezas de papel sin encuadernar- con notas de Duchamp para el "cristal grande".

FLUXUS:

El movimiento del Fluxus que se desarrolla en Europa y E.U, desde 1962, apoya la democratización del arte y la vida cotidiana, rechazando la separación entre creadores y espectadores. El libro se convierte en un apoyo para denunciar o abandonar las concepciones aristocráticas y sacralizantes de la obra de arte.

El libro de artista transforma el soporte del libro en motivo artístico, llevando a la práctica la creación del proyecto - basado en la originalidad- transformando el soporte del libro en motivo artístico.

En torno a ello Maciunas y Cage reviven las tesis dadaístas, cuestionando la idea de una jerarquía entre los modos de expresión (artísticos/ no artísticos, nobles/ no nobles) encontrando en el libro y los impresos en general (tarjetas postales, carteles, revistas, etc.) un apoyo de denuncia y abandono de la aristocracia y lo sacralizante de la obra.

MINIMAL-ART:

El minimal-art; movimiento artístico interesado en intelectualizar la creación, oponiéndose a los desbordamientos líricos y a las seducciones coloreadas del expresionismo abstracto, apoya el desarrollo del libro alternativo.

Artistas minimalistas pretenden consagrarse a la articulación de ideas y al análisis antes que a la producción de objetos de arte.

Tomando el lenguaje como vehículo y un material artístico.

CONSTRUCTIVISMO:

Determinó una nueva orientación del arte del libro con su equilibrio entre innovación y tradición. Para el Constructivismo-funcional, el arte no es mero adorno, sino la construcción de la página impresa a través de composiciones con caracteres de distintos tamaños, con diversas orientaciones de los renglones y con la introducción del color rojo en la impresión en negro.

Artistas como Lissitsky y Vladimir Maia Kovsky (1923), colaboraron en un libro titulado "En voz alta"; con poemas destinados a ser leídos en voz alta; procurando crear una unidad entre poesía y tipografía.⁴

A comienzos del siglo XIX, las artes gráficas y el arte del libro se vuelven internacionales por la Exposición Universal, año en que Ambroise Vollard, el célebre mecenas de los artistas modernos, comienza a editar libros de alta calidad artística.

Durante el siglo XX aparecen ediciones de concepción totalmente nueva.

Los diversos grupos dadaístas, futuristas y del "Bauhaus" de Weimar, desempeñan un papel determinante con artistas como el Lissitski y Laszlo Moholy-Nagy.

La edición de libros utiliza nuevas técnicas como el offset que permite utilizar la policromía; el libro se enriquece con láminas fuera del texto, adquiriendo las ilustraciones un valor por sí mismas. La imagen triunfa en el libro: se trata de dibujos o litografías impresos separadamente en hojas aparte, acuarelas espléndidas, dibujos realistas, románticos o abstractos, cuadros satíricos o pintorescos; adjuntos al libro y no formando parte de él en un todo indivisible.⁵

La Primera obra donde se manifiestan las fuerzas creadoras y el deseo de hacer del libro un festín, se genera en Europa gracias a la imprenta y es la Biblia de Maguncia realizada por Gutenberg.

⁴ Aparición de libro de artista. op.cit. p.6

⁵ Ibidem

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Todas estas publicaciones reafirman el pensamiento de los artistas acerca de que "el arte" no reside en el libro mismo, no en la actividad de tomar una declaración por un precepto, sino en la figura que el artista ha establecido.

II.1.2 LOS LIBROS DE ARTISTA EN MÉXICO.

El fenómeno de los otros libros en México cobra auge en el período de 1976 y 1983, llamado la "Edad de Oro" con los editores y sus diversas concepciones contenidas en revistas, periódicos y diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor.

Con la aparición de la "máquina eléctrica", como primera editorial, se ponen las bases del movimiento de acuerdo a un grupo de escritores que buscaban un medio de expresión libre de su obra poética: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores y Raúl Renan. Cada otro libro hecho en México niega la forma tradicional del libro desde su creación en la imprenta de Gutenberg.

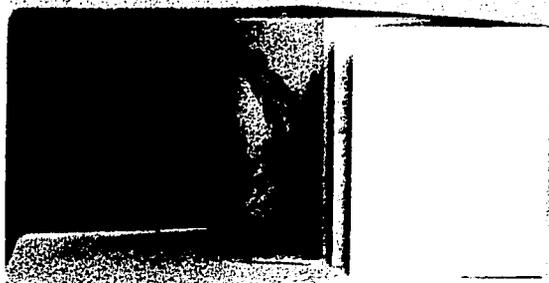
Los otros libros siempre han existido, como manifestaciones individuales de poetas que han practicado una expresión opuesta a la tradicional, mediante libros (planquettes); que surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos de la muralla del sistema, de una impotencia de la voluntad contra el poder y una conciencia social.⁶

Los otros libros, los libros de raza, la sabiduría pintada de nuestros antepasados; conservaban y transmitían el conocimiento de las cosas, investidos por el poder de comunicarse con la divinidad, recobran el espíritu de juego (lududs).

El hombre elige los materiales, los mezcla, los corta a medidas justas, donde ningún experimento es igual a otro.

⁶ Raúl Renan, Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial, pp. 14.16

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



2

Xaro Bonilla Goikoetxea

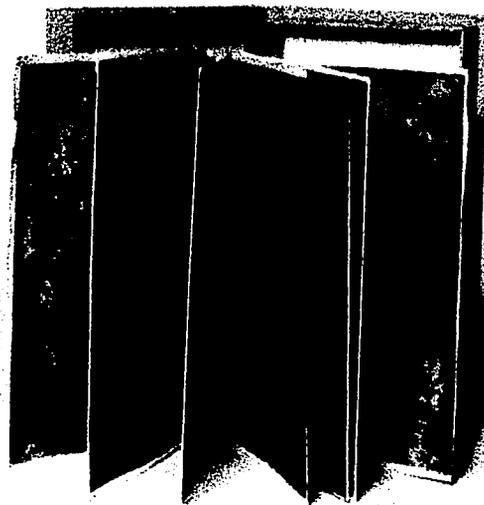
"El ciclo de la vida"

1999-2000

Aguafuerte y ahuatinta al azúcar/lámina de hierro

Libro plegado: 23,7 x 17 cms

Contenedor: cartón y tela



3

Ma Carmen Calabuig Barceló

"Ausencias"

1999-2000

Aguafuerte y aguatinta/lámina de hierro

Libro-plegado. 18 x 25 cms

Contenedor: lino

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II.1.3 SEMINARIO-TALLER DE PRODUCCIÓN DEL LIBRO ALTERNATIVO.

De acuerdo a las necesidades expresivas de los artistas plásticos y en la búsqueda de nuevas opciones de titulación para los egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas; es creado el Seminario de titulación dentro del "Taller de Producción de Libro Alternativo", el cual es dirigido por los maestros Daniel Manzano Águila y Pedro Ascencio Mateos y asesorado por los maestros Eduardo Ortiz Vera, Víctor Manuel Hernández Castillo, Gerardo Portillo, Fernando Zamora Águila, Alejandro Pérez Cruz, Raúl Cabello, Alberto Jiménez Quinto, entre otros. Con el propósito de crear y apreciar los libros alternativos o de artista, libros- objeto, híbridos e ilustrados; así como videos e instalaciones que **proporcionan un panorama diferente sobre este campo de la producción visual y un abanico de posibilidades en la creación de los "otros libros", los no tradicionales, los que se pueden además de ver, tocar, oler y transitar, creando en el espectador una experiencia diferente en la apreciación o lectura de estos; aquí los libros dicen más que la palabra, ya que la forma adquiere expresión y significación.**" ⁷

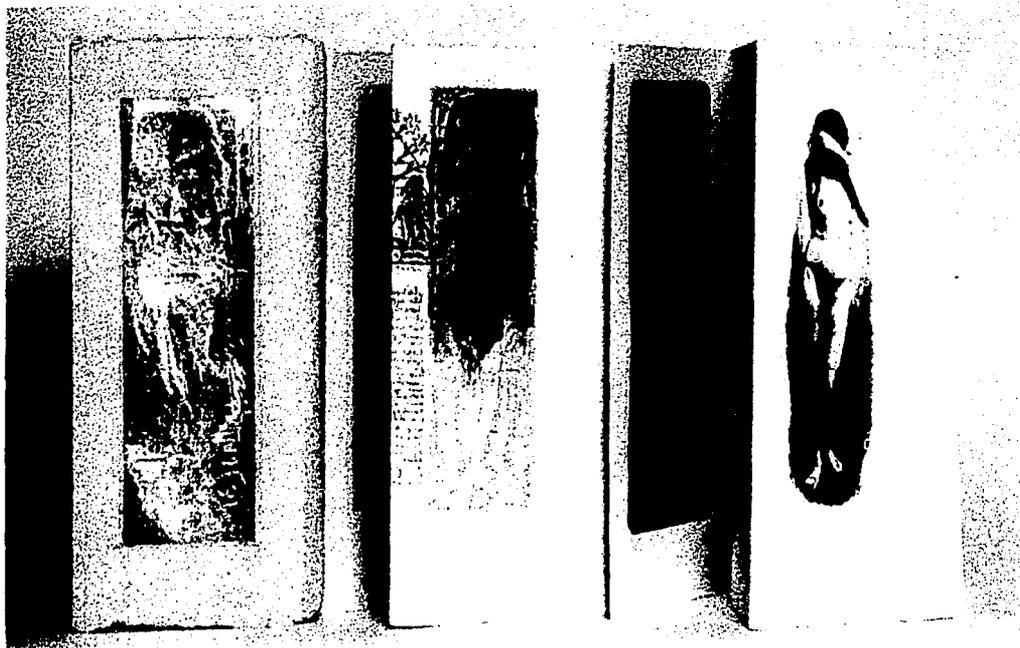
Para conocer lo que realmente quieren comunicar este tipo de objetos artístico-visuales, el espectador, tendrá que presentarse abierto a todo tipo de experiencias, con el fin de establecer una relación íntima, mediante el contacto directo con los libros.

De esta manera es que estos "otros libros", los "no libros", los "independientes", los "propositivos", los "marginados" y dentro de ellos los de artista, libros- objeto e híbridos, realizados bajo cualquier técnica y cuyo contenido puede llevar implícitos aspectos existenciales, psicológicos, políticos, eróticos, mágicos, religiosos, sociales y económicos, no pueden ser vistos dentro de una vitrina; es necesario que cumplan otra función: que el espectador los conozca, no sólo a través de la mirada, sino también mediante la manipulación táctil para que se involucre, tanto en un contenido determinado, como dentro de este nuevo arte de hacer libros." ⁸

Es importante mencionar que el trabajo dentro del Taller de libro Alternativo, no se circunscribe únicamente a la creación de objetos artísticos a través de una técnica determinada, este también funciona como un seminario, en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación que abarque totalidades, cuyos resultados se reflejan en el objeto artístico y que bien puede ubicarse dentro del campo del grabado, la escultura, pintura, instalación o cualquier otra disciplina, incluidas las nuevas tecnologías de los medios de comunicación o computación. Tal como lo señala el Mtro. Daniel Manzano: "La producción de Libros Alternativos" (como género artístico), es un campo que no se agota, como tampoco puede agotarse la producción de pinturas, esculturas o grabados, en donde se retoman no sólo técnicas, materiales y herramientas ancestrales, sino temas que son motivo para nuevas propuestas (paráfrasis).

⁷ Daniel Manzano Águila, El libro Alternativo, "Para ti soy libro abierto", 1997, p.9

⁸ Ibid, p.11



4

Daniel Manzano Águlla
"Sortilegios"

1997

Aguafuerte y aguatina/ lámina de hierro

Libro plegado: 24 x 12 cms

Contenedor: papel hecho a mano con impresión de gofrado/ pan de oro y plata

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Creemos que el artista debe en todo momento convertir los soportes en el lugar de los acontecimientos, y ser capaz de renovarse a cada instante, con el fin de que sus productos artístico- visuales, coadyuven en la búsqueda y encuentro de otras formas de expresión que le permitan adquirir o enriquecer un lenguaje visual con características propias".⁹

Un libro alternativo significa un libro sin límites, un libro cuyos parámetros son los que le da el propio espectador al descubrir todo un universo de posibilidades, y al sumergirse mediante la caricia - por medio de cualquiera de sus sentidos- en el espacio, en la forma o el contenido.

Exposiciones de propuestas de Libro Alternativo.

1984 - enero. "Imaginerías" Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM.

Serie que se encuentra dentro de un proyecto editorial experimental, cuyo objetivo fundamental es ofrecer las máximas posibilidades de difusión de las obras generadas por esta institución.

1994 - agosto/octubre. "Al Abismo del milenio" Colectiva del Taller de Producción de Libro Alternativo de la ENAP, UNAM. Museo Nacional de la Estampa. Con libros de artistas como Pedro Asencio, Ingrid Reinhold, Jesús Ma. Gutiérrez, Eva Hernández, Eduardo Ortiz Vera, Víctor M. Hernández, Daniel Manzano, Erika Soto, etc.

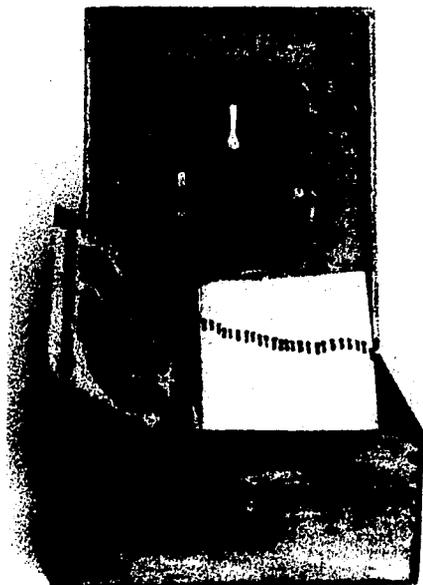
1996 - junio "Umbral del Objetuario", Galería Luis Nishisawa. ENAP, UNAM. Integrada por 33 libros, 22 producto de investigaciones teórico-prácticas, elaboradas por egresados que optan por el título en determinada licenciatura y los otros 11 son invitados que participaron en las exposiciones "Al Abismo del Milenio" (1994) y "Páginas de la Imaginería" (1995), organizadas por el mismo Taller.

1997 - mayo "IV Exposición colectiva Para ti soy Libro Abierto". Museo de Arte Contemporáneo "Alfredo Zalce". Integrada por 25 libros realizados bajo una diversidad de técnicas y materiales. Elaborados dentro de la disciplina de la gráfica-impresa, el dibujo, la escultura y los últimos avances en el campo de la computación.

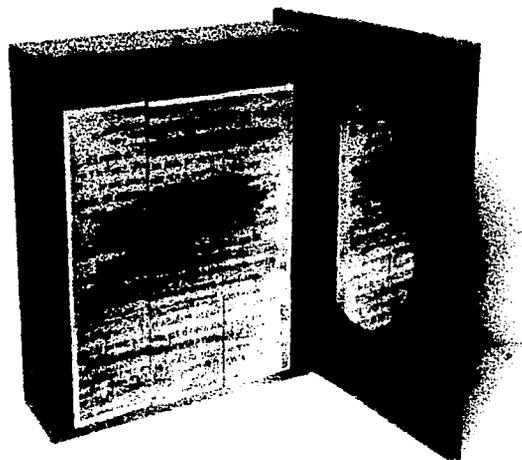
Junio - "Libro objeto". Museo de Arte Contemporáneo "Alfredo Zalce". Con un total de 25 autores, 12 procedentes de la UNAM y 13 de la ENAP, realizan una búsqueda por alentar en el espectador la aprehensión total. Dentro de la cual Daniel Manzano presenta el Libro "Sortilegios", con una solución gráfica de sorprendente madurez, una edición manual muy cuidada, en formato pequeño, con 27 páginas grabadas en técnicas de huecograbado, monotipo, fotograbado e impresión por computadora.

⁹ *Ibid.*, p.12

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



5
Carolina Pallarés Noguera
"Siluetas"
1999-2000
Aguafuerte, aguatinta, gofrado/lámina de hierro
Libro plegado: 17,5 x 17 cms
Contenedor: madera con chapa de hierro



6
Ma Tania de León Yong
"La primicia del espejo"
2000
Aguafuerte, aguatinta/lámina
Libro-plegado: 36x36x12cms
Contenedor: Caja forrada

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Expresiones de los otros libros:

- ° Hojas sueltas sujetas en cada uno de sus ángulos superiores con un cordón textil o que a modo de colección hallan su anaquel en una bolsa de mandado.
- ° Hojas sueltas en una caja plegada.
- ° Un acordeón de impresión irregular.
- ° Libros hechos con hojas de maíz.
- ° Pliegos impresos con miembros del cuerpo humano.¹⁰

¹⁰ ibid, p.15

II.2 LIBRO DE ARTISTA

Los libros de artista son obras de arte visual, realizados por artistas que producen declaraciones de carácter filosófico y crítico, autobiográficas y otros escritos que convierten al artista en escritor.

Las formas visuales y físicas (imágenes) plasmadas como contenido del libro son componentes fundamentales del significado.

El objeto de arte (el libro) existe en el mundo físico como una fusión específica, única de forma y contenido.¹¹

Para el artista, el libro constituye un espacio visual que le es vital para expresarse y comunicarse a través de un lenguaje visual, éste espacio está integrado como una parte de la temporalidad, que el artista va controlando y dentro de la cual trabaja para dar al libro un tiempo de lectura en donde existen secuencias de significantes; mismos que le corresponden a su propio libro.¹²

Para Ulises Carrión un libro es una secuencia de espacios, para poder percibir dichos espacios, tiene que existir esa secuencia de momentos que contengan un significado impreso donde el lector pueda leer el libro en un tiempo de lectura determinado por el artista.

Un libro es una secuencia espacio temporal.¹³

Un libro es, ya la forma de un objeto, ya el contenido específico al margen de la forma, y a veces ambas cosas.

De estos elementos surge el libro: objeto (como forma) y contenido (como lenguaje), y sólo tomando esta estructura entre forma y lenguaje para su creación, puede apreciarse su identidad de obra de arte.¹⁴ Antiguamente, el libro era creado por el escritor y el artista, quien elegía los caracteres, las ilustraciones y la encuadernación, es decir, todo el aspecto exterior, la "forma" de la obra. El libro era resultado de un trabajo colectivo donde intervenían el especialista del papel, el de los colores y la impresión; los encargados de la edición y la tipografía.¹⁵

En el nuevo arte de hacer libros el artista asume el proceso entero, él hace libros. Aquí el libro existe como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra a esa forma.¹⁶

De lo que puedo entender, que las secuencias que constituyen al libro dentro de un mismo espacio son indivisibles de la estructura total y están sólo separadas durante el transcurso de su lectura, como si hojeáramos página por página, sólo que en el libro de artista cada página es diferente a la anterior y a las siguientes páginas y éstas no aparecen impresas

¹¹ Ibidem

¹² Libros de artista, Paseo de Recolectos 22, 1982, p.17

¹³ Ulises Carrión, op.cit., p.1

¹⁴ Graciela Kartofel y Manuel Marín, op. cit., p.60, cfr.

¹⁵ Escolar Hipólito, De la escritura al libro, 1976, p. 83

¹⁶ Ulises Carrión, op.cit., p.2

de manera que el contenido parezca el mismo en todas, con la misma tinta de impresión y el mismo tamaño en todas las letras.

El libro es siempre un todo, como diría el poeta francés Paul Valery, comparando la creación del libro con la arquitectura; en lo que atañe a la escritura, a la construcción del conjunto de la obra y su composición.¹⁷

El libro de artista, los libros-objeto; son así estructuras temporales de carácter solamente visual, que requieren la interacción del espectador en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos, cuya condición literaria no es necesariamente primordial.¹⁸

En un libro de artista, el artista concreta sus ideas y dirige su ejecución, él escoge los textos - si quiere que su libro los lleve- produce las imágenes y diseña el libro. Recurriendo a materiales inéditos y diversos que transforman el libro en un verdadero espacio alternativo, en una pieza excepcional de sus propuestas visuales.

Dentro de mi propuesta visual encuentro en el libro de artista una alternativa para concretar mis ideas, recurriendo a materiales inéditos y diversos que transformen al libro en una pieza que enriquezca mi quehacer artístico y por la opción que da el libro mismo de dirigir la ejecución del proyecto, según vaya avanzando en el proceso creativo.

Me interesa ver al libro como una obra en sí misma y no sólo como un medio de difusión para mi obra. En esta ocasión significar la importancia que le doy a mi proceso creativo a través de la disciplina del dibujo, sin buscar la transmisión de un contenido vaciado en una forma, antes bien, realizar una forma-libro que este ligada a la expresión y el significado; una construcción con la que pueda producir con placer, obedeciendo a las leyes de la fantasía y no a las del orden preestablecido.

Ver en el libro un proyecto de comunicación y lugar de ensueños, cargado de sentido y de signos, un microcosmos en el que retrate y sintetice mi aproximación con el mundo, con la vida misma.

Sólo haciendo un libro de artista puedo "actualizar", como dice Ulises Carrión, mi "ideal secuencia espacio-temporal por medio de una secuencia paralela de signos".

¹⁷ Escolar Hipólito, op.cit., p.83

¹⁸ Raúl Renan, op.cit., p.60

II.3 CARACTERÍSTICAS DE LOS LIBROS DE ARTISTA.

Los "otros libros" o "libros de artista" tratan temas que tienen elementos en común.

Se refieren a todas las opciones que hay para salir del anonimato y el aburrimiento que impone la formalidad; sin omitir la capacidad intelectual, estética, y teórica.

Estos libros permiten una autonomía expresiva, pueden organizarse en lo realizado por:

- a. Autores artistas visuales.
- b. Autores no artistas visuales (autores formados en otras disciplinas como: científicos, los autores amateurs y los interesados en aspectos manuales del libro) ¹⁹

Características Generales:

- ° Los otros libros no siguen las leyes de la naturaleza bibliográfica.
- ° No son producto de los profesionales, escapan del sistema industrial en cuanto a procedimientos, materiales y herramientas.
- ° No persiguen presentar una figura libresca que adorne el estante, se encuentran detrás del anaquel, en la no librería y en la antibiblioteca.
- ° No son objeto de trueque económico, ni intentan crear cuerpo de permanencia, ni medio de trascendencia material bajo ficha y registro bibliotecario.
- ° Atienen una personalidad generada por las fuerzas de sus autores.
- ° Son obras que no cumplen las condiciones requeridas por los editores de la industria, empero, buscan salir del anonimato.
- ° Representan la inconformidad.²⁰

Características Particulares:

- ° Son la superficie que soporta la escritura con el propio lápiz.
- ° Su finalidad es ser transferente que concluya en una lectura.
- ° Cumplen un ciclo vital efímero.
- ° Su materia prima no es sólo el papel.²¹

¹⁹ Ulises Carrión, *op.cit.*, p.2

²⁰ Graciela Kartofel y Manuel Marín, *op.cit.*, p.51, cfr.

- ° El artista es el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro.
- ° Pueden llevar o no un texto y éste sólo es parte del eslabón en la producción del libro.
- ° El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.
- ° El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.
- ° El lector es involucrado, es llevado a participar en una experiencia que va desde los aspectos táctiles, los visuales, hasta el color, el contenido, etc.
- ° El libro de artista es aquel que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos.²²
- ° Los libros crean una situación de diálogo, conocimiento; es reciprocidad, posibilidad de libre y fundamental intercambio.
- ° Los fondos disponibles para editar no se cuantifican antes de emprender un nuevo proyecto.
- ° Pueden estar atendidos o no por editores.
- ° El concepto está implícito y se desarrolla en cada segmento del libro.
- ° Son un tipo de producción muy cara y sólo se hacen para manifestaciones artísticas o artistas probados o reconocidos.

23

En el libro de artista el creador genera un proyecto ambicioso, en donde es característico lo modesto de su formato y la auto-edición que se da frecuentemente.

El artista escoge desde el principio los medios de comunicación a utilizar, (fotografía, dibujo, texto, etc.) en función de su posible combinación y de las relaciones de complementariedad que desee experimentar.

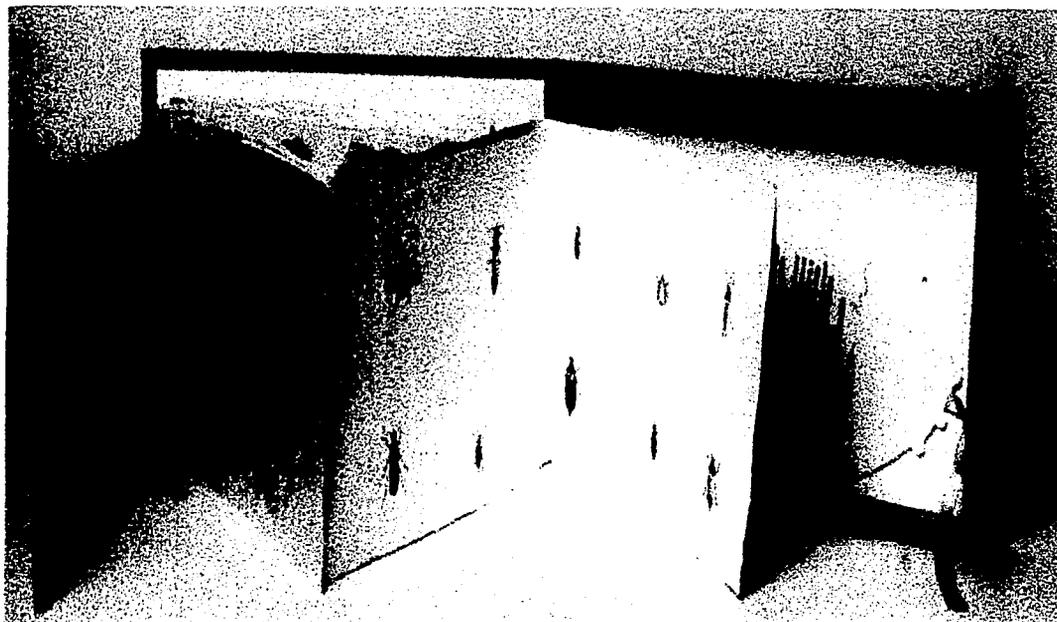
El libro de artista sólo es la parte visible que se desprende de un proyecto total, compuesto por una estructura que le imprime su propio carácter personal y único.²⁴

²¹ Raúl Renan, op. cit., p.13

²² Daniel Manzano Águila, Características y Clasificación de los libros alternativos, s.p.i, p.9

²³ Graciela Kartofel y Manuel Marín, op.cit., p.7

²⁴ Aparición del libro de artista, op.cit., p.4



7

Begoña Robles Rueda
"Sin título"

1999-2000

Aguafuerte y gofrado/lámina de hierro

Libro plegado: 18,5 x 26 cms

Contenedor: caja forrada con tela

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II.3.1 CARACTERÍSTICAS DE APRECIACIÓN VISUAL DE LOS LIBROS DE ARTISTA.

Existe una enorme gama de posibilidades que definen cada tipo de libro alternativo que existe y puede ser creado:

LIBRO ILUSTRADO: Es el resultado del trabajo del escritor en conjunto con el grabador, su formato es, a menudo, imponente y se presenta como un trabajo precioso, lujoso e impreso en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada, y muy cuidadosa. Tiene un tiraje limitado por lo costoso de su producción y está destinado a un público exigente y escaso.

En su producción se emplean materiales de alta calidad y también se han producido libros con papeles de baja calidad, papeles de desecho, reciclados, etc.

LIBRO OBJETO: Son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo, el cual pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica. Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro.

LIBRO HÍBRIDO: son aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores; reúnen características de los libros de artista, ilustrado, y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente.

LIBRO DE ARTISTA: En él, él artista escribe los textos que guardan una estrecha relación con las imágenes, mismas que pueden ser resultado de la utilización de un sinnúmero de medios (gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etc.)²⁵

En la creación de los "otros libros", además de ver, tocar, oler y transitar, creando en el espectador una experiencia diferente en la apreciación o lectura de estos; aquí los libros dicen más que la palabra, ya que la forma adquiere expresión y significación.

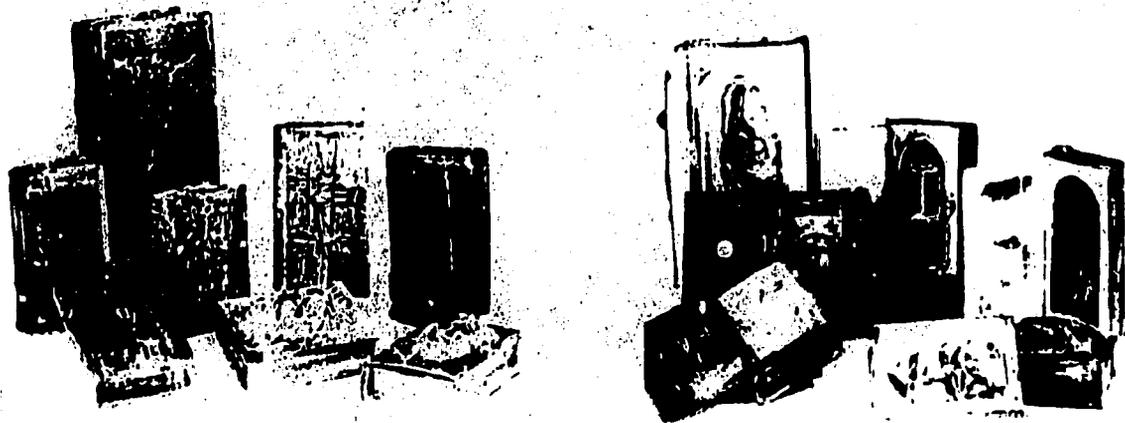
Es necesario establecer una íntima relación y un contacto directo con el objeto.

Por sus características no pueden ser vistos dentro de una vitrina, es necesario que el espectador aprecie no sólo las imágenes o la forma, sino que tiene que existir la manipulación táctil por parte del individuo, así como un impacto visual que lo involucre dentro de un contenido determinado por el artista.²⁶

²⁵ Daniel Manzano Águila, Características...op.cit., p.6

²⁶ Daniel Manzano Águila, Taller de Producción de Libro Alternativo, s.p.i., p.11





8
Mario Torres
Libros objeto
1991
Mixta/papel hecho a mano

II.4 EL LIBRO COMO UNA EXPERIENCIA VISUAL-ESPACIAL.

Acostumbrados a definir el espacio como el ámbito donde vivimos, el que habitan los seres creados, nos adaptamos comodamente a ese espacio físico e inmersos en su propia materia tratamos de aprehenderlo.

El artista, no conforme con la apariencia del espacio, trata de modificarla constantemente o intenta oponer a la realidad física ya dada su realidad física inventada; constituyendo éste el principal problema del origen de la creación de un espacio artístico.²⁷

No obstante, la definición del espacio resulta poco objetiva y una alternativa que encuentro para concretar, definir y modelar la intuición que establezca los límites de extensión del espacio, para darle una forma a ese espacio, - que como individuo conozco a través de mi experiencia personal -, es la creación de los libros de artista; mediante un proceso que maneje un lenguaje visual-espacial, táctil y temporal.

La definición más cercana a estos intereses es la que sintetiza Ulises Carrión acerca del libro como una secuencia de espacios, entendiendo que la percepción visual que realizamos de manera individual, se origina en momentos diferentes.²⁸

Pero, ¿dónde surge está secuencia de momentos y cómo se produce?; dicha secuencia sólo es una parte de la estructura total del libro como objeto y obra en sí, el artista seleccionará los momentos que configuren la secuencia, utilizando signos y significantes de diversa índole que conformen un universo de significados, sin un código concreto.²⁹

Partiendo de esto podemos afirmar que existe un espacio real que corresponde a lo ya creado, a la naturaleza que nos rodea de manera visible y que nos resulta infinito por su extensión, y el espacio plástico que es el que creamos de manera intuitiva; éste sólo se adivina, se deduce dentro de un plano bidimensional y se va construyendo con los elementos plásticos que resultan afines a ese momento en particular.

Momentos en los que el creador de imágenes visuales va colocando sobre el papel o la tela la materia de su creación; líneas, manchas, formas que se trasponen unas delante de otras, formas que en su constante desaparición claman por el surgimiento de nuevas secuencias que integren el discurso artístico. Y así, a medida que transcurre el tiempo, el artista crea su propio espacio de expresión, plasmando su testimonio personal, lleno de vivencias interiores que sólo intuye de su experiencia más íntima del espacio. Francastel decía que "el espacio es la experiencia misma del hombre";³⁰ fijando momentos, experiencias, vivencias, sentimientos que se presentan de manera inédita y única al artista que los vive.

²⁷ Osvaldo López Chuchurra, Estética de los elementos plásticos, 1970, p.62, cfr.

²⁸ Ulises Carrión, op.cit., p.1

²⁹ Graciela Kartofel y Manuel Marín, op.cit., p.60, cfr.

³⁰ Osvaldo López Chuchurra, op.cit., p.61

Este se convierte en un momento importante en la creación artística, ya que se genera una energía al equilibrar las experiencias exteriores con la forma interior, que siempre están ligadas entre sí; el artista ha de buscar por todos los medios la articulación de las formas visuales hasta obtener una unidad armónica y equilibrada.

El lenguaje visual me permite generar mi propia idea del espacio, cuando la página es entendida como el mismo espacio de expresión artística, logrando comunicar a través de la creación de una secuencia de signos que han de desplegarse en el espacio.

Para que el espacio se manifieste, de manera objetiva, dentro de un libro que presente una secuencia de espacios y momentos, es imprescindible la utilización de un lenguaje que busque formas, series de formas que se acoplen con o se desplieguen en secuencias espacio-temporales; un lenguaje que se investigue a sí mismo, carente de toda intención concreta.³¹

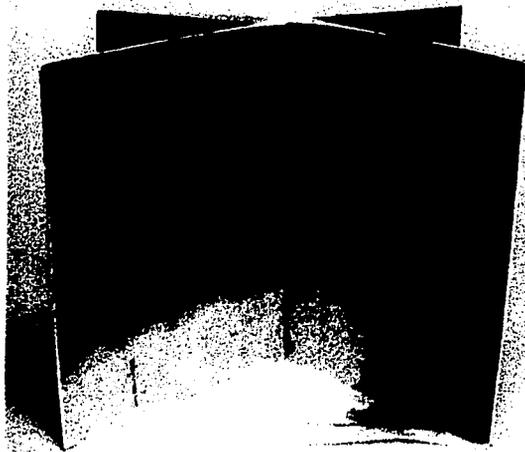
Los signos visuales se convierten así, en las palabras que van a estructurar la secuencia del libro, transmitiendo imágenes mentales.

Como objeto, el libro va a comunicar visualmente gracias a la intervención de un elemento, sin el cual el libro carece de sentido espacial; y es la página como elemento individual que interviene en el proceso creativo del libro como estructura, nos lleva a utilizar las páginas como espacio visual que dan estructuración al libro.

Lo que me motiva a realizar el libro alternativo dentro de la categoría de libro de artista, es la idea de romper con la igualdad y monotonía de los libros tradicionales en donde las páginas son el contenedor de los textos, sin tener una existencia propia. Me gustaría profundizar más en la utilización de la página y poder explotarla para narrar mis experiencias espaciales únicas; así como mi percepción de la realidad, recordando lo que lo hace ser único en su proceso, es el proceso de visualización que me permite ver aquellas imágenes que me llevan a profundizar en mis ideas.

En conclusión, el hacer que un libro alternativo se convierta en una secuencia visual-espacial permite crear una secuencia paralela de signos-visuales que actualicen mi ideal secuencia espacio-temporal, en donde cada momento (la página) sea diferente y construir un espacio individual e íntimo.

³¹ Ulises Carrión, op.cit., p.11, cfr.



10
David Alonso García
"Las cuatro sombras del campo"
1999-2000
Aguafuerte y aguatinta/lámina de hierro
Libro plegado: 15 x 15 cms
Contenedor: madera



11
David Alonso García
"Las sombras"
2000
Aguafuerte y aguatinta/lámina
Libro plegado: 37x15x15cms
Contenedor: tela

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II.5 EL SENTIDO DE TEMPORALIDAD EN UN DIARIO VISUAL.

Partiendo de la definición del diario como el libro donde se asientan cada día las operaciones y relaciones de lo que va sucediendo día por día, entiendo que el diario es un producto del tiempo antes que un producto artístico.

Es necesario que el trabajo dibujístico realizado para el diario visual tenga impreso un carácter temporal; aquí entraría la posibilidad de definir el tiempo como concepto; que más que ajustarse a este proyecto del libro como diario me llevará a conocer sus características esenciales, de las cuales elegiré las que intervengan de una manera práctica y directa sobre el tiempo del que quiero hablar, el tiempo de mis dibujos.

La duración del tiempo es indefinida para las cosas, en el que suceden unos a otros los hechos o fenómenos. Es un concepto abstracto de esta duración - perteneciente al segundo, el minuto, la hora, el día, la semana, el mes, un año, etc.-.

Una manera que encuentro para relacionar la importancia que tiene el sentido de temporalidad en mi diario, es que las imágenes que presentaré son producto de un proceso creativo que necesita un tiempo para concretar y definir mis ideas, que además desarrollo en el tiempo presente y cuya finalidad es encontrar en él, a medida que transcurre el tiempo (el trabajo), los bocetos que me sean útiles para proyectos a realizar en un tiempo futuro.

Recordando que el libro alternativo está integrado como parte propia de la temporalidad; que exige además un tiempo de lectura donde la idea principal es crear una secuencia de los significantes; es en éste tiempo donde se llevan a cabo las modificaciones y correcciones, adecuando y retrabajando con los elementos plásticos propios del dibujo, para dar continuidad a la sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación.³²

Trabajando de manera ordenada y sin interrupción de los planos o escenas que se refieren a un argumento; en este caso mi testimonio visual como proyecto creativo, es un documento del desarrollo del tiempo.

Cada libro alternativo tiene su propio tiempo de lectura diferente, en donde no es necesario leer el libro entero, basta comprender la estructura total del libro; para que el espectador perciba secuencialmente los momentos que el artista seleccionó: aquellos instantes que por el momento y de primera intención, considero importantes para registrarlos.³³

Tomo la página como cada uno de esos momentos (espacios aislados) y la entiendo como el mínimo espacio en que se divide el tiempo, para documentar de manera breve, fugaz, etc.; la duración de mi tiempo de creación que se verá reflejado en la prontitud con que ejecuto las imágenes o tal vez por lo lento del proceso.³⁴

³² Graciela Kartofel y Manuel Marín, *op.cit.*, p.60, cfr.

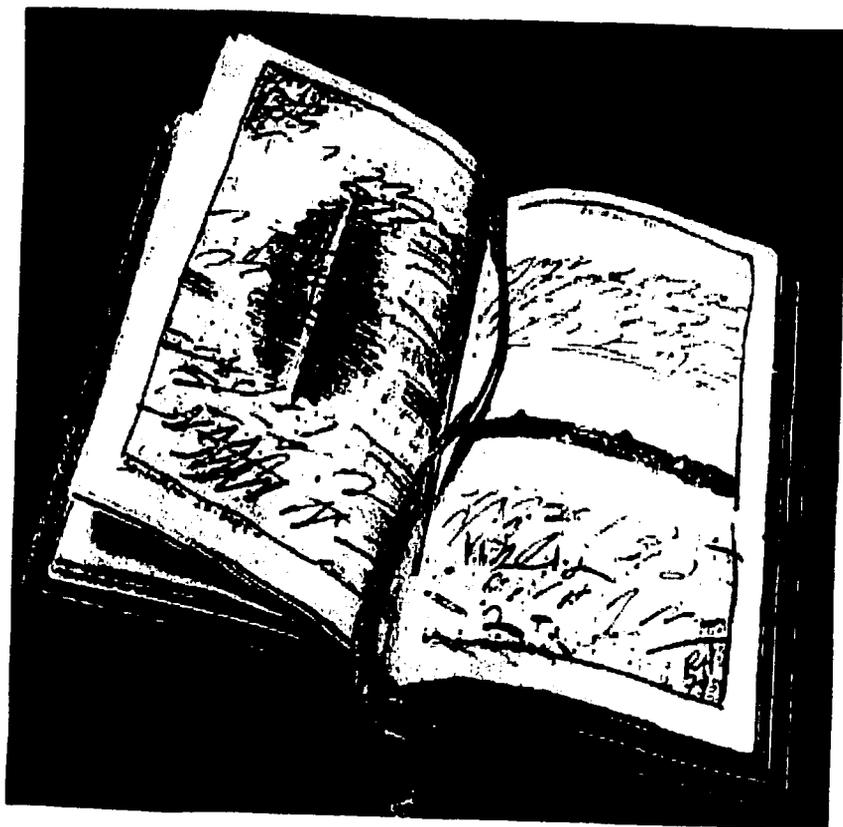
³³ Ulises Carrión, *op.cit.*, p.13, cfr.

³⁴ *Ibid.*, p.9, cfr.

Encuentro interesante el hecho de que el tiempo de lectura se realice elemento por elemento, examinando página por página y luego poder obtener una síntesis de toda la información, para comprender una obra en conjunto, a diferencia de las limitaciones que enfrente como pintora al plasmar en un lienzo, en el que de una sola mirada puedo percibir la imagen total, aunque no entienda el contenido; siendo que en cada cuadro se describe un incidente diferente, sin embargo, encuentro en mí la necesidad de crear un proceso que me permita resumir todos los elementos de mi trabajo plástico como un todo y hablando en sentido metafórico para incorporar el tiempo a un proceso dibujístico, gráfico. Qué mejor que la experiencia diaria, en donde pueda relatar o describir acontecimientos reales o ficticios, los acontecimientos que se van produciendo en la formación de imágenes.³⁵ El libro alternativo asenta la creación en el tiempo, tiempo social, tiempo de la obra y de su aparición, así como su tiempo de lectura. Para que exista un tiempo de lectura del diario visual, es preciso aprehender el libro como estructura, identificar sus elementos y entender la función de estos; logrando así, una lectura diferente a las realizamos cuando leemos los libros tradicionales, donde sólo apreciamos un lenguaje escrito y verbal.

En los "otros libros", hay que considerar además, que el creador puede comunicar sus ideas al espectador - lector- con nuevos lenguajes que se integren al concepto de libro alternativo. Aquí el lector podrá relacionarse íntimamente con el objeto estableciendo un contacto directo y valorando las características táctiles que éste pueda contener.

³⁵ Los libros de artista. Paseo de Recolectos 22, 1970, pp.32, 34, cfr.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II.6 RELACIÓN ÍNTIMA CON EL LIBRO-DIARIO A TRAVÉS DEL TACTO.

Es sólo cuando experimento la pérdida de visión, no por ceguera, sino por algún trastorno mental, que puedo considerar y apreciar la sensación táctil que vivo cada vez que me relaciono de manera íntima con un libro. Sintiendo la dimensión de un libro puedo percatarme más de la esencia de este ejemplar que cubre las palmas de mis manos y ocupa el espacio que delimitan sus vértices, generando cierta distancia entre mis manos que se mantienen cerradas a manera de círculo concéntrico unidas por un objeto, que bien puede descansar sobre mis piernas o sobre una pequeña mesita o guardado en una bolsa o bolsillo.

Lo que aprecio más de leer un libro es que puedo manipularlo fácilmente entre mis manos, puedo llevarlo conmigo a todos los lugares por los que me dirija, sentir un contacto directo con estos objetos durante tantos años, ya como estudiante y otro tiempo por gusto propio, viendo en ellos una oportunidad para obtener nuevas experiencias estéticas a través de realizar una inmersión por el interior de sus páginas; perderme entre sus páginas cual peregrino en busca de caminos por transitar, de pasajes nuevos que recorrer.

Esta característica meramente táctil, es lo que convierte al libro en un objeto íntimo que puede contener información personal; así lo encuentro yo, como un lugar al que puedo recurrir, utilizando la página como el espacio visual para crear y desarrollar mi proceso creativo, al que he denominado libro-diario visual.

Es importante recurrir a otros elementos para plasmar mis ideas a través del dibujo; ya que el tacto compensa esa falta de visión, además de significar especialmente para la percepción vibratoria de los sentidos correspondientes al lenguaje. El sentido del tacto en mi proceso creativo es de gran importancia por ser uno de los medios para el desarrollo del proceso cognoscitivo del hombre; además de ser uno de los componentes de toda la actividad vital, como organismo complejo total; puesto que este sentido actúa como un momento necesario en el desarrollo del ser humano.

Sabemos ya, que el libro alternativo puede contener cualquier lenguaje e incluso cualquier sistema de signos; en este caso el encuentro táctil del espectador hacia el libro, le imprime otra característica que se sale del carácter solamente visual y accede a lo íntimo del objeto tanto para el creador como para quien lo experimente como producto terminado.

El libro, como objeto de la realidad exterior, es ya un objeto íntimo y manejable desde el momento en que investiga las calidades táctiles. Sentimos los objetos de manera táctil, nos relacionamos con ellos a través de sensaciones al contacto, por la presión que ejercemos hacia ellos. Por el calor o el frío.³⁶

³⁶ Ulises Carrión, op.cit., p.3, cfr.

Realizamos una exploración táctil sobre la superficie del libro con las yemas de los dedos, las palmas de las manos. Vemos de manera táctil a través de la yema de los dedos.

Todo el significado que encierran sus cubiertas, sus pastas, apreciamos el papel suave quizá más que el grueso y barato de un libro, la encuadernación puede oponerse a que lo abramos o facilitar su exploración para acceder a su intimidad y escoger la manera en que vamos a manejar las páginas, pasándolas con los dedos, tomando con una mano cada página para recibirla en la otra.

El mismo grosor del libro habla ya de su pesantez, su solidez y profundidad, la delgadez quizá signifique algo carente de sustancia.

El libro se ve sujeto a condiciones objetivas de percepción, de existencia, de intercambio, consumo y utilización.

Un factor importante dentro del proceso creativo del libro, como diario visual, es que permite que el artista, creador del mismo, se involucre de manera íntima gracias a la puerta de la imaginación que le permite hacer uso de tantos materiales como él quiera.

Considero que el hecho de escoger los materiales; el papel sobre el que voy a dibujar, las tintas o materias que innoven mis antiguos procesos creativos dibujísticos, habla ya de una experiencia personal e íntima, de cómo me relaciono más con ciertos materiales que con otros y la elección de lo mismos dependerá, ocasionalmente, de un mero gusto, atractivo visual o táctil, de la suavidad de un papel; más que de un estado anímico, de un estado espiritual, fijando sobre el soporte mis ideas de manera perceptual. Una textura que se expresa por sí sola, que remite a cierta atmósfera, un color a cierta temperatura, un momento, un crecimiento.

Dentro de este ámbito cabe señalar que el desarrollo de la actividad táctil surgirá durante el proceso de trabajo diario, nace de la relación constante y directa con los objetos.

El proceso del tacto se realiza en el vínculo entre los componentes táctiles y cinestéticos de los movimientos efectuados para trabajar, mismos que están implícitos en la disciplina del dibujo.

Las imágenes registradas al tacto constituyen una parte muy importante del pensamiento, que se basa en la experiencia sensible y directa. Una de las imágenes que me lleva a pensar en esto es algo tan cotidiano como el vestir diario, del cómo me relaciono táctilmente con las telas durante toda mi vida, encontrar en las telas, en el vestuario de la mujer además de un mero adorno, en muchas ocasiones, la imagen dada por la sensibilidad táctil y reproduciendo en ella y con ella, de manera adecuada, la combinación de propiedades táctiles; además de una forma y un tamaño, las características espaciales y relaciones entre las distintas partes de éste objeto o motivo - la tela-, con el cual entro diariamente en contacto directo, aportando rasgos característicos de determinada personalidad.

CONCLUSION.

Libros diferentes, expresiones artísticas que aterrizan en un lenguaje visual como otra alternativa para la creación. El libro es para mí un producto del tiempo; en donde transcurre mi cotidianeidad. Las páginas impresas con visiones que quedan registradas al hacerse visibles las imágenes, para asegurar su lugar en la vida de un pintor, que como yo, requiere más que un simple cuaderno de apuntes, que podría terminar en un cajón del escritorio o debajo de la cama; para llegar, finalmente, al cesto de basura. En la búsqueda del lugar preciso, que me lleve a tener presentes mis escritos visuales, para llevarlos a otra propuesta artística - dentro de la disciplina de la pintura- la realización de un Diario-visual me permite escribir mis ideas a través de un método de visualización para experimentar y analizar día con día la esencia de cada bosquejo, realizando una lectura que en su totalidad, sea el reflejo de una secuencia espacio-temporal. Así, contenidos en una caja-objeto que los proteja de las inclemencias del tiempo y estableciendo una experiencia visual y táctil, además de íntima, se pretende dar configuración a momentos diferentes impresos sobre el papel, en tiempos concretos, como cierta hora del día. Dicha secuencia ha de personalizar cada página de manera independiente, siendo que cada una de estas representa un momento único e irrepetible; así, la página de hoy será diferente a la de mañana y el dibujo realizado por la noche denota significados contrastantes con un trabajo matutino.

El tiempo de realización de los apuntes, bocetos y estudios interviene de una manera real; el creador es el mismo, el motivo es estudiado y visualizado desde ángulos variados, los materiales encarnan la manera en que se resuelve una idea que señala y apunta el desasosiego personal, ante la ausencia que siento como creadora plástica y el vacío espiritual que desemboca en una fuerte necesidad por llenar el espacio - las páginas- para ver nacer la forma que llevo dentro.

Refiriéndome sólo a lo que quiero ver en mi libro, mantengo a distancia lo que añoro, puesto que ver es tener a distancia; manipulando con mis manos la materia y teniendo cada día entre mis manos el resultado que se hace patente en la forma visible sobre el papel.

CAP. III EL LIBRO-DIARIO VISUAL: "UN TIEMPO PARA SEMBRAR".

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se tratará de elaborar un libro-diario visual en el que se puedan conjugar dos aspectos del dibujo como son: el lenguaje visual característico de esta disciplina artística y los procesos creativos que engloban los principales elementos plásticos que pueden aplicarse dentro de la creación pictórica- en este caso, la línea, el plano, la mancha, el espacio, la luz, la atmósfera, la estructura, la composición y la forma-.

Un libro- diario que contenga ideas que aporte el área cognoscitiva. Dándole suma importancia a los pensamientos que habitan en la mente; registrando un proceso natural de crecimiento y establecimiento, como es el proceso de germinación de las semillas; a través de apuntes, bosquejos, esbozos, estudios y bocetos que me sirvan para seleccionar nueve de ellos e integrarlos en un discurso pictórico a desarrollar en un futuro.

Para la realización del presente libro se tomó en cuenta el análisis y estudio del proceso de germinación de las semillas, ya que actualmente son objeto importante en mi vida perceptual, por encontrar en ellas un sentido estético y una fuerte carga simbólica, además de observar en este una gran plasticidad que enriquece mi apreciación visual y modifica mi percepción de una manera sensitiva; siendo que las formas que engloban la vida de una semilla me sensibilizan ante la vida y modifican el mundo visible que solo puedo ver a distancia, fuera de mi, ya no reproduciendo lo visible sino haciendo visible.

Resulta ser el proceso de las semillas el medio idóneo para crear analogías, cuando lo que se quiere exponer es un proceso creativo; así, hablo de un proceso natural dentro de un "proceso visual".

La lectura del libro transcurre en el tiempo, por lo que se ha manejado el concepto del Diario como resultado de un producto del tiempo más que un producto artístico; en el que se han plasmado pensamientos en torno a las semillas, las raíces, los tallos, el retoño y finalmente el fruto que contiene las semillas y que es el parte aguas para cumplir y dar continuidad al ciclo de vida de la semilla. Durante un mes en constante análisis y visualización de la información que se ha almacenado en torno a la vida y obra de las semillas, el libro contiene planteamientos muy esquemáticos hasta interpretaciones sensitivas.

Agregando el sentido de intimidad que es característico de los diarios, yo actuaría con cautela ante la posible interpretación por parte del espectador, al encontrar un sentido autobiográfico o un lugar de desahogo emocional dentro del libro, y aclararía que el fundamento principal de llevar un diario, no es más que el de retomar el dibujo como una disciplina diaria que me sea de gran utilidad para dar soluciones gráficas y plásticas a mi desarrollo pictórico.

Páginas que contienen la huella que ha grabado la memoria, la silueta que con tiza queda registrada ante el anhelo de la presencia, afán creador de llenar el vacío que produce la ausencia y plasmando por un momento del día las imágenes que no requieren de las palabras verbales, sino del silencio de los signos con los que pelea el quehacer plástico; y en el silencio auditivo emerge la vida misma a través de la creación de formas, en un espacio que como sujeto experimento día a día sobre la tierra fértil- la página-, esperando encontrar la imagen que me lleve al brote de una nueva palabra visual.

Porque, qué otra cosa es vivir; sino es crear formas y visualizar las formas de la creación.

III .1 EL LIBRO DE ARTISTA COMO ESTRUCTURA TOTAL.

El artista, siempre en constante búsqueda de nuevos soportes y espacios para verter sus motivos artísticos en cuanto a lo formal y el contenido, encuentra en el libro un apoyo para desacreditar los valores artísticos anteriores y sustituirlos con lo incongruente y lo accidental, convirtiendo al libro en objeto de denuncia y abandono de las concepciones aristocráticas y sacralizantes de la obra; imprimiendo imágenes que adquieren un lugar sobre la importancia del texto, llenando páginas que comunican con los elementos visuales, conquistando así, la página como su espacio artístico primordial.

Es así que surge un apartado dentro del libro tradicional llamado, genéricamente libro alternativo; aportando un sin fin de posibilidades de experimentación y explotación sobre los aspectos plásticos, poéticos, espaciales, de uso del color, de forma, existenciales, sociales, políticos, religiosos, psicológicos, etcétera.

El libro alternativo se plantea como una expresión opuesta a la forma tradicional del libro, donde el espectador involucra todos sus sentidos para apreciar estos objetos, que además de ver, puede tocar, oler, transitar en ellos; transmitiéndonos una experiencia visual-espacial, táctil y temporal a través de su lectura.

Ante el encuentro de otras formas de expresión que me permiten adquirir o enriquecer un lenguaje visual con características propias, veo en el libro alternativo la opción que cubre mis expectativas de experimentación y encuentro en la producción de libros alternativos un campo inagotable que puede ser utilizado como el registro visual de mis procesos creativos; donde pueda retomar el trabajo de tres artistas plásticos que me inspiren a llevar un diario visual que comunique ideas mentales a través de imágenes.

Para esta propuesta, dentro del libro alternativo, he elegido el libro de artista; por ser obras de arte visual, concebidas en forma de libro, puede ser visual, verbal o visual/verbal con pocas excepciones, es todo de una pieza, consiste en un trabajo seriado o series de ideas e imágenes estrechamente relacionadas; donde el libro constituye un espacio visual para expresarse y comunicarse a través de un lenguaje que va más allá de lo meramente verbal, donde el artista va controlando la temporalidad que es una parte que integra el espacio, donde han de existir secuencias de significantes elegidos por el creador para construir su propio lenguaje.

Por lo que entonces, tenemos, que un libro de artista es un libro hecho e incluso manufacturado por el mismo autor concebido, en donde el artista busca lo inesperado, lo irrelevante, el desconcierto y el asombro, lo posible y lo imposible, "cada página" es diferente... es creada como elemento individual de una estructura (el libro), en la que tiene una función particular que cumplir; cada hoja, cada página es una secuencia de espacios y momentos aislados, que se ven reforzados hacia la cohesión y desunión por la estructura, que transmite la totalidad del autor. Es el artista o autor quien asume el proceso entero en la creación de un libro de artista.

En lo particular, la creación del libro de artista: "Un tiempo para sembrar" (libro-diario visual), funciona como una estructura temporal de carácter solamente visual, donde el texto literario aparece en forma de una ficha técnica que acompaña a cada imagen, para personalizar e identificar los datos que aportan una parte mínima de cómo ha sido el proceso de elaboración de cada dibujo.

Oponiéndose a mi proceso creativo tradicional, donde los bocetos previos a la realización de mi obra personal consistían en dibujos de contorno a lápiz, sombreados sutilmente en contadas ocasiones, sobre papel revolución o papel bond de las libretas; en esta ocasión el dibujo se despliega hacia el encuentro con el libro de artista como cuaderno de apuntes, concretando mis ideas en torno a un tema y recurriendo a materiales inéditos y diversos para mí.

Las principales características que dan configuración total a la estructura del libro-diario visual, es que la página representa el principal espacio artístico donde se desarrolla el proceso del dibujo; cada una de ellas simboliza un momento diferente en la experiencia visual y juntas conforman la secuencia de espacios construida por imágenes que corresponden a diferentes series que hablan del tema de las semillas; su relación con la vida, el significado de la semilla y su crecimiento (proceso de germinación).

La manera en que salgo del aburrimiento, que impone la formalidad, se da a partir de la utilización de técnicas variadas y mixtas, que utilicé por primera vez en su mayoría, para la realización de dibujos; así como la dispersión en la manera de visualizar y representar la imagen de la semilla, con lo que quiero decir, que en el proceso, los treinta dibujos que llenan estas páginas no siguen una sola línea de trabajo; antes bien, cada página es diferente, ampliando el panorama plástico. Cada momento se expresa de manera autónoma al separarse de la estructura total del libro en el transcurso de su lectura.

Considero que mi libro es un proceso creativo en sí mismo, sólo el nacimiento de una idea, que obedece a la realización posterior de un proyecto ambicioso en la disciplina de la pintura, por lo que el ciclo de vida del mismo culmina, en cierta medida, al trasladar los bocetos registrados al soporte pictórico (el lienzo).

La materia prima empleada, consiste en la variación tonal de los papeles de algodón y su combinación con un soporte rígido como la madera y la tela para la construcción del contenedor; donde el boceto "un tiempo para sembrar" ha sido trasladado al óleo sobre la cubierta del libro, siendo esta la manera más tangible que encontré para integrar lo exterior con el contenido e identificar que el libro corresponde al registro de bocetos para pintarse posteriormente.

Como egresada de la Licenciatura en Artes Visuales, es de vital importancia la experimentación que obtengo al crear este libro de artista, tomando la responsabilidad de asumir el proceso entero en la producción, así como el hecho de controlar la lectura que el espectador pueda ejercer sobre este.

El presente libro- diario visual, se cuestiona sus bases y conceptos a través de un lenguaje visual, que es resultado de un proceso creativo de un mes de duración; donde cada una de las páginas fue tomada como un momento del día, cada vez que el lápiz, la tinta, el pincel o la barra de pastel entraron en contacto con el papel, registrando una experiencia única e irrepetible, donde intervino la percepción visual ante el mundo registrado por mis ojos. Lo que da como resultado una secuencia de espacios que represento en forma de una serie de treinta dibujos donde se persigue la construcción del espacio pictórico.

Las imágenes que presento recrean ideas mentales, que rompen con la monotonía y la igualdad de los libros tradicionales. Aquí, todas las páginas son diferentes, cada una de ellas tiene existencia propia, donde la lectura del libro puede darse en el orden en que se realizaron los dibujos para entender los avances dentro del proceso; el formato horizontal corresponde a cierta apertura hacia los bordes mismos del dibujo. No se ha pretendido que la secuencia de dibujos se complementen entre sí, para formar una sola lectura, con un principio y un final, me interesa que el espectador sea quien se acerque con la posibilidad de leer lo inacabado, que este abierto a completar mentalmente la lectura, que piense en el dibujo que el agregaría o que páginas arrancaría de este cuaderno; que su mirada caiga de manera íntima sobre el proceso creativo, donde a través de treinta días se han modificado las ideas iniciales de la semilla, donde existen correcciones, se ha adecuado y retrabajado con los elementos plásticos, se cae en el bodegón, se quiere acercar al paisaje, pero siempre permanece el retrato de la semilla como el germen de vida; lo que da continuidad a la sucesión de cosas que aquí acontecen, desembocando en una lectura que requiere percibir cada espacio aislado, significando una parte mínima en que se divide el tiempo, tan breve y fugaz es su aparición que el lector puede reconstruir su propia lectura y rescatar a los sobrevivientes, analizando y evaluando elemento por elemento, recibiendo una experiencia con los signos del dibujo, obteniendo una información visual en base a líneas y manchas que el autor ha utilizado para expresarse.

El acercamiento y la relación íntima que el lector establezca con el libro, permite una lectura que se acerca no sólo al objeto mismo, sino al autor, a la manera en que trabaja, a los materiales con los que dibujó, al acercamiento que el mismo tuvo para plasmar sus pensamientos cognoscitivos y sensitivos, a los sentimientos, a los estados anímicos que le llevaron a la elección de ciertos colores, de ciertas tonalidades tierras, al diálogo que se estableció con los materiales en un lugar íntimo y privado, gracias a la escala del libro; es decir, el espectador se involucra en la lectura mediante el continuo cuestionamiento.

A través de la delgadez de las páginas y con la sensación táctil que estas producen, el lector puede apreciar la fragilidad y delicadeza, igualmente delicado y suave es el diario de una mujer que protege sus páginas con una cálida e íntima sensación producida por el papel japonés.

Las formas y tamaños de los motivos aquí estudiados (las semillas), reflejan la personalidad de su creadora, estableciendo un contacto íntimo y directo con minúsculos objetos, donde dejó reposar su mirada para obtener de ellos un mundo inagotable de posibilidades de apreciación visual.

III.2 DESCRIPCIÓN DEL LIBRO-DIARIO.

El libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", es el diario que se escribió durante el mes de Julio del 2002.

En el podemos encontrar, el trabajo que lleva a la elección de un tema para la realización de un proyecto pictórico, a través de un proceso creativo que se manifiesta ante la observación de un motivo particular - en este caso las semillas -, que me lleva a realizar registros visuales que sobrepasan el lenguaje verbal y amplían el panorama de las imágenes visuales; transformando la realidad inmediata en apuntes, bosquejos, esbozos, estudios y bocetos, enfocados en el acto subjetivo de percepción.

El libro está integrado por un contenedor de formato horizontal, fabricado con madera natural "sande" de 1.5 mm.

El formato horizontal lo significo como un horizonte que limita; presentando la extensión que puede tener un asunto visual y el conjunto de posibilidades perspectivas que se ofrecen, siendo el horizonte la línea lejana que a la vista separa la tierra del cielo como espacio de la superficie terrestre limitada por está línea.

La cubierta del libro está sobrepuesta al dorso, embonando en éste de manera natural, sostenida por unas pestañas que sobresalen del borde del lomo.

Plasmado en la cubierta del libro- diario visual, podemos mirar el óleo: "Un tiempo para sembrar", que corresponde al título del libro, con el que se nos invita a adentrarnos a la lectura para conocer cual fue el proceso creativo que se desarrollo a lo largo de un mes.

Localizado en la parte interna de la caja-libro, encontramos inmerso el registro visual, que contempla los treinta y un días del mes de julio; donde el espectador tendrá una experiencia visual espacial táctil y temporal; a través de 31 páginas que integran la estructura total del libro.

Lo primero que aparece a nuestra vista es la solapa del libro, cortada de papel de algodón grueso, imprimado con una base de fondo de aceite y pintado con óleo; a continuación pasamos a la anteportada de papel ámate blanco con hojas de pino, después la página de guarda hecha de papel japonés, mismo que se utilizará de protector de los dibujos y que hallaremos sobrepuesto a cada página.

La portada es representada por un corte que se realizó de papel de algodón mediano que fue preparado con base de aceite y pigmento amarillo ocre; en el que han sido pegadas semillas de mostaza que conforman una textura visual. Llegamos finalmente a la página 1 que dará continuidad a la lectura de las 30 páginas posteriores; en las que podemos ver desde dibujos a lápiz hasta acuarelas y técnicas mixtas.

Los soportes en que se realizaron los dibujos han sido cortados a medidas de 35 x 12.5cm sobre papel tiziano color blanco, amarillo Nápoles y Sahara.

Han sido intercalados en el libro, utilizando los tres tonos del papel para crear una mayor riqueza visual.

En cada página se han utilizado técnicas variadas y mixtas como son: lápiz, carboncillo, pastel seco, óleo en barra, tinta china, acuarela y la combinación de dos o más de ellas (técnica mixta).

Por la parte trasera de cada página se ha inscrito una "ficha técnica" que contiene los datos de cada dibujo para reafirmar la existencia de las imágenes plasmadas, que personaliza los dibujos y denota el sistema serial que corre a lo largo de las 31 páginas, que conforman la estructura total del libro; así, cada página se hace acreedora de los siguientes datos:

Autor:

Título:

Serie:

Técnica:

Medidas:

Fecha:

Hora de realización:

Tipo de dibujo:

III.3 TEMA PROPUESTO DENTRO DEL LIBRO- DIARIO.

“siembra tu semilla por la mañana, y por la tarde siébrala también, porque nunca se sabe que va a resultar mejor, si la primera siembra o la segunda, o si las dos prosperarán”.¹

Eclesiastés 11:6.

III.3.1 LAS SEMILLAS Y SU RELACIÓN CON LA VIDA.

La semilla, como un elemento que se liga naturalmente con la vida, refiriéndome al origen de otro (nacimiento); no es ciertamente un tema novedoso, existen innumerables antecedentes que remiten a la relación entre las formas de la semilla, como la parte del fruto de la planta que contiene el germen, y el ciclo de vida.

“La formación de la semilla es producto de la reproducción sexual. Intervienen gametos femeninos y masculinos, los cuales se produjeron por medio de la meiosis (forma de división celular que ocurre en todas las plantas de reproducción sexual)”² Esto permite múltiples combinaciones nuevas (innovación) de la información existente (continuación). Cada año se repite el mismo proceso (multiplicación y renovación) de formación de las semillas, los óvulos se transportan (dispersión) a nuevos sitios cercanos y alejados de los progenitores; algunas logran germinar (nacimiento) y establecerse (sobrevivencia); dando lugar a otros individuos que a su vez formarán semillas, reiniciando así el proceso (renovación).

Las semillas tienen la capacidad de enfrentarse al medio ambiente y sobrevivir, dependiendo de la materia de la que estén moldeadas.

El ambiente en el que las semillas se dispersan y germinan, y en que la plántula se va a establecer y a reproducir es muy invariable y diverso. Si se piensa sólo en unos cuantos kilómetros cuadrados y se ve desde la perspectiva de una semilla o un animal pequeño, cada objeto, cada condición, cobra dimensiones simplemente en lo que se refiere al ambiente físico, el suelo no es liso y plano, tiene partículas de distintos tamaños, pequeñas grietas, hondonadas y desniveles.

Algunos puntos están más protegidos que otros. La composición química no es homogénea en todo el suelo.

¹ La Biblia, Dios Habla Hoy, 2000, p.639

² Patricia Casasola Moreno, Vida y Obra de Granos y Semillas, 1996, p.13

Las condiciones climáticas que alteran el ambiente son sumamente variables y heterogéneas, tanto en el espacio como a través del tiempo.

Las semillas tienen que sobrevivir bajo esta variabilidad, y por lo tanto es posible que las capacidades que algunos individuos poseen en un momento dado, no sean las más adecuadas en otras condiciones.

Daniel Janzen describe la semilla madura como **“una plántula que lleva su propia bolsa de almuerzo. Como tal, es una nave que va en busca de nuevos sitios y que debe sobrevivir a está búsqueda (la dispersión); es también el foco de atención de muchos animales que buscan comida de alta calidad.”**³

La reproducción por semillas incluye tres procesos diferentes, que pueden estar separados entre sí tanto en el espacio como en el tiempo: **“desarrollo de las semillas, dispersión, establecimiento de plántulas. La reproducción exitosa depende de cómo se comprometen las demandas de estos distintos procesos”.**⁴

Para conocer una semilla y saber cómo y cuando germina tenemos que conocer aspectos sobre la estructura de sus partes y su fisiología; sobre aquellos procesos que se llevan a cabo en su interior, pero también sobre la relación entre estos procesos y el medio ambiente en que las semillas tienen que germinar, el cual se extiende a través del tiempo y cambia en el espacio.

Algunas de estas semillas nos llevan a reflexionar sobre la vida y ver lo difícil que resulta la sobrevivencia, recreándonos en la plástica de las formas orgánicas. Una semilla puede permanecer enterrada en el suelo por muchos meses y aguantar el invierno con sus temperaturas bajas, las secas con escasez de agua, hasta llegar finalmente el verano en el que la temperatura sube y caen las lluvias. En este momento puede aflorar a la superficie del suelo, ser acarreada por las lluvias y desplazarse considerablemente. Por tanto, su fisiología responde a todas estas condiciones diferentes por las que la semilla tuvo que atravesar, y sobrevivir, antes de poder germinar y dar origen a un nuevo individuo.

Veo que la evolución de la semilla constituye un mecanismo invaluable de adaptación a la vida en la Tierra.

Las semillas son óvulos maduros, se forman en el ovario, el cual se desarrolla para formar un fruto; sin embargo hay otras estructuras además del ovario en la formación del fruto.

La semilla consta de una cubierta o testa que la protege de muchas inclemencias del medio ambiente, material alimenticio almacenado y un embrión.⁵

La testa tiene distintas apariencias y texturas. Generalmente es dura y tiene una capa interna y una externa de cutícula, y una o más capas de tejido grueso que sirven de protección. Estas características le dan cierta impermeabilidad al agua y a los gases. Hecho que influencia en el metabolismo y crecimiento de la semilla.

³ Ibid, p.15.

⁴ Ibidem

⁵ Ibid, p.26, cfr.

El almacenamiento de las reservas alimenticias de las semillas, se da en el endospermo, que no en todas esta presente; de estas reservas se alimentan las semillas en la etapa de germinación.

El embrión es el origen de la raíz, hojas y tallos de la nueva planta.

Durante el proceso de germinación, generalmente la primera estructura en emerger de la semilla es la raíz del embrión, llamada radícula. Está raíz penetra rápidamente en el suelo y permite que la planta se ancle y comience a absorber agua y nutrientes.

“En el transcurso de uno o varios días y a veces de semanas, la plántula, que antes dependía de los cotiledones para obtener su alimento, ya es una planta capaz de obtener del suelo y del Sol lo que necesita para sobrevivir. Absorbe elementos del suelo y lleva a cabo la fotosíntesis activamente”.⁶ En este momento ya se le considera una planta independiente y establecida.

El periodo de tiempo que transcurre entre el momento en que la semilla germina y en el que la plántula se establece, como un organismo independiente, constituye una de las fases más decisivas y más delicadas en el ciclo de vida de la planta. Es el momento en el que el individuo es más susceptible a una gran cantidad de daños, como enfermedades por hongos, depredación por insectos, sequía, desenterramiento, etc. La mortandad en la etapa de la plántula es enorme y sólo unos cuantos individuos llegan a establecerse.

III.3.2 EL SIGNIFICADO DE LA SEMILLA.

En el ciclo natural que cumplimos todos los seres vivos, se incluye el principio que nos lleva hacia un desarrollo para nuestro crecimiento como individuos; muchos son los eventos que alteran o modifican los acontecimientos normales en nuestra conducta y constantemente nos vemos afectados por situaciones que, inconscientemente, nos detienen y estorban temporalmente, para oscurecer nuestro entendimiento.

Para dar continuidad a nuestro proceso personal de crecimiento, es necesario realizar un cambio en nuestra manera de pensar (dibujar) para que cambie nuestra manera de vivir (pintar), ante esto se hace presente el llamado instintivo de la promesa con nosotros mismos hacia la sobrevivencia.

Para que la vida siga su curso y se complete la secuencia de lo que hemos empezado a decir, y no podemos expresar en su totalidad, construimos símbolos que nos ayudan a comunicarnos a la vez que nos sensibilizan profundamente para crear formas plásticas que hablen por sí mismas. Gran parte de la creación, radica en la significación de los elementos utilizados, que son la razón de ser de la cosa formada como imagen.

⁶ *Ibid*, p.30

La imagen puede estar conformada de materia, pero es en realidad una forma que es algo más: en "la cosa" que es la imagen está el hombre; no puede "no estar", porque es él quien la hizo posible. La imagen es "la imagen" y es el creador. Para llegar a un entendimiento más cercano hace falta ir a las cosas y dejar que nos hablen por lo que percibimos en ellas, profundizar en el significado que encierra la semilla de una manera más subjetiva.

Sabemos ya que la semilla es el óvulo maduro que se desarrolla después de la fertilización; pero cuál es el simbolismo que encierra y que los lingüistas le han asignado; antes de realizar una interpretación personal que hable de lo que significan las semillas para mí, me gustaría señalar una definición encontrada en el diccionario de los símbolos expuesta por Jean Chavalier:

"Semilla- Grano, semilla. El grano que muere y se multiplica es el símbolo de las vicisitudes de la vegetación. Su simbolismo se eleva, sin embargo, por encima de los ritos de la vegetación para significar la alternancia entre la vida y la muerte, de la vida en el mundo subterráneo y la vida a plena luz, de lo manifestado y la manifestación. Los ritos de iniciación tienen por objetivo liberar de esta alternancia y fijar el alma en la luz."⁷

Para que la imagen de la semilla hable y sea discurso visual, que logre un efecto estilístico que acreciente su contenido, se requiere hacer girar el pensamiento y debe existir un sistema complejo de signos para la creación.

La semilla como signo visual, alude al objeto y lo representa, en el signo encuentro tres factores que por su encadenamiento me llevan a objetivar más acerca de lo que trato de comunicar, explicar el mensaje y entender el contenido. El primero es, que el signo significa características del sujeto que interpreta los signos. Una de las características de la semilla corresponde a una búsqueda por el establecimiento; que entiendo como un estado de madurez que le permite al individuo renovarse constantemente, sobrevivir y no caer más en la dispersión.

Otra característica que identifiqué en las semillas y que acuño como personal, es la manera en que se ven afectadas por las circunstancias externas a ellas; tales como un ambiente desprovisto de condiciones climáticas favorables, las condiciones en las que las semillas se dispersan para iniciar su crecimiento y otros factores que las hacen sentirse desprotegidas e implica ver de cerca sus carencias que impiden la supervivencia por carecer de las condiciones adecuadas.

El segundo factor alude al contexto del interpretante con sus características sociales, culturales, ideológicas, políticas, religiosas, etc.

Los signos de la obra establecen asociaciones y éstas provocan de inmediato que el signo nos lleve a determinado contexto.

⁷ Jean Chevalier, Diccionario de Símbolos, 1988, p.1023

El contexto del que hago uso para hablar con un código creado por mis percepciones y vivencias personales , lo significo en base a lo que he vivido; es el contexto del dibujo, enlace el proceso de germinación de las semillas con la manera en que voy tejiendo, a través de líneas y manchas, la estructura del discurso plástico que habla desde el interior de la imaginación y lo significo con el origen de una forma como la de la semilla, que por sus cualidades formales y la plasticidad que guarda, me involucra en la creación de un nuevo ser orgánico, como un principio muy rudimental, que puede ser aprehensible con los medios que dispone el dibujo.

El tercer factor corresponde a las analogías que se pueden establecer entre varios objetos de distinto sentido, relacionando conceptos u objetos entre sí por tener propiedades en común que los hacen ser semejantes. De aquí que establezca relación entre las semillas y la vida humana, entre el proceso de germinación y el crecimiento interior del ser humano como algo que debe sostenerse con las raíces a la tierra, para irse formando y lograr el "establecimiento" esperado.

Al dibujar se va tejiendo el discurso visual que se propaga y extiende sobre la superficie del papel a través de manchas, colores y texturas que originan un nuevo y único ser, la forma.

La semilla aparece como una forma contenida, retenida, en estado de reposo; sin fincarse al suelo aún por las raíces (líneas), hasta ser estimulada por factores secundarios (la imaginación y el entendimiento).

El período de iluminación puede ser tan breve y fugaz, como innecesario, para que nos percatemos cuando la forma realiza su aparición para ser vista; la temperatura representa la atmósfera (la mancha), donde se desenvuelve la semilla, como sujeto independiente del ser que lo crea; el agua es la purificación y el alimento - materia y color- del que se nutre la semilla para llegar a establecerse cada vez que el escritor escribe con los símbolos de la visión, los elementos plásticos que la conforman.

III.3.3 CRECIMIENTO DE LA SEMILLA.

“Cuando se humedece una semilla, ésta absorbe agua y se inician en ella las actividades metabólicas como la respiración y la síntesis de proteínas; después de cierto tiempo el embrión emerge de la semilla. En ese momento se dice que la semilla ha germinado.”⁸

Por germinar entendemos que hay un crecimiento; es efectivamente un brote, un desarrollo de las semillas de los vegetales. Como principio rudimental de un nuevo ser orgánico corresponde al primer tallo que brota de la semilla. Para que el proceso de germinación se lleve a cabo es necesario que exista humedad, oxígeno y una temperatura adecuada. No obstante, es frecuente que aún cuando las semillas se encuentren bajo esas condiciones, no germinen. Esto se debe a que existe un impedimento o bloqueo en alguna parte del proceso de germinación que evita que se desarrollen los cambios necesarios en la semilla. Estos impedimentos desaparecen al proporcionar a la semilla un estímulo del medio ambiente, como sería la luz o la temperatura baja, o bien dejando que el tiempo transcurra para que se vayan produciendo ligeros cambios en la propia semilla. A esta incapacidad de germinar aun bajo condiciones adecuadas se le llama latencia.⁹

Una vez que la semilla ha germinado, el crecimiento continúa y las reservas son transportadas hasta las partes nuevas de la plántula; hasta que la plántula comienza a absorber agua y nutrientes del suelo e inicia la actividad “fotosintética” convirtiéndose así en una planta joven, establecida e independiente que no se detiene, excepto por la muerte.

Factores que intervienen en el crecimiento de la semilla.

AGUA

El primer paso para que se inicie la germinación es que la semilla entre en contacto con el agua, para que se rehidrate; se requiere una cantidad pequeña, generalmente no más de 2 a 3 veces su peso seco; sin embargo la nueva plántula

⁸ Patricia Casasola Moreno, op.cit., p.34

⁹ Ibid., p.35

tiene requerimientos mayores para que sus raíces y hojas puedan seguir desarrollándose. **“El proceso de absorción de agua se llama imbibición.”**¹⁰

TEMPERATURA

La germinación es un proceso complejo formado por varias etapas; un cambio en la temperatura afectará cada uno de estos pasos o etapas.

Las semillas de diferentes especies germinan bajo diferentes rangos de temperatura a excepción de temperaturas extremas.

La sensibilidad de las especies difiere y no necesariamente a una mayor temperatura corresponde un incremento en la germinación. El efecto de la temperatura sobre las semillas es muy variado.

Muchas semillas no germinan a una temperatura específica constante, sino que requieren una alternancia periódica de temperaturas, para que ocurra la germinación. Así, la temperatura óptima es aquella bajo la cual se obtiene el porcentaje más alto de germinación en el menor tiempo.¹¹

LUZ

Existe una gran variedad de respuestas, en la germinación de las semillas con respecto a la luz. Entre las plantas cultivadas se ha visto que no requieren luz para germinar, pues lo hacen de igual manera en la luz que en la oscuridad. Existen aquellas que sólo germinan bajo luz continua, otras que requieren un periodo breve de iluminación para germinar y otras más que son indiferentes a la presencia de luz u oscuridad.

¹⁰ Ibid, p.37

¹¹ Ibidem

III.4 PROCESO CREATIVO QUE INCLUYE: APUNTES, BOSQUEJOS, ESBOZOS, ESTUDIOS Y BOCETOS DEL LIBRO DE REGISTROS VISUALES.

En el proceso de trabajo de mis imágenes visuales, empleo un dibujo a base de líneas y manchas, en algunos de ellos comienzo trazando líneas sobre el papel con un material duro y rígido, como el lápiz de punta afilada, otras veces requiero un material más suave y dócil como el pastel seco.

La mancha la empleo para comenzar con una base a partir de la cual el dibujo va tomando forma; seleccionando un lugar de la página (espacio), permito que la fluidez de la acuarela sea guiada de manera intuitiva y me detengo sólo en aquellos detalles que se perciben de primera intención, como el color y la luz.

Constantemente recurrí a las imágenes que iba almacenando a lo largo de esta investigación; seleccionando aquellas que me provocarán una percepción visual diferente de la recepción pasiva; ya por su color, tamaño, textura; así como la plasticidad contenida en ella, extraídas de libros, revistas, fotografías y modelos del natural.

Mi proceso creativo está fundamentado en el dibujo, utilizándolo como el medio que me lleva a definir las formas de los objetos, de representar ideas o expresar estados emocionales del ánimo, por medio de líneas o tonos aplicados a una superficie generalmente plana. Aplicándolo específicamente al uso del lápiz, el carbón, la tiza, la plumilla y el pincel. La exactitud o la corrección en la interpretación del natural no son esencialmente para el buen dibujo; por lo que las exageraciones, incluso hasta la distorsión, el énfasis selectivo y las eliminaciones; dan una idea más viva de la realidad, siendo así más verdadera que la representación minuciosa y detallada de cada pormenor en sus proporciones más justas. Más aún, una calidad de línea y tono que surge de la pasión creadora puede estar cargada de un profundo significado emotivo, independientemente de lo que representa. Hay muchas maneras de dibujar. Algunas definen la estructura de los objetos por medio de la línea, ya sea continua o quebrada, variada en su intensidad, fluyendo dentro y fuera de las formas, sugiriendo su sección mientras define su contorno.

Puede enriquecerse por medio de sombras, ya sea desde el borde hacia dentro, desde el punto donde se funden luz y oscuridad, o bien desde la parte más cercana al espectador. Se pueden construir dibujos con manchas de color sin usar la línea. El tono puede expresar por una serie de líneas paralelas que se cruzan o por gradaciones continuas de sombra. Dibujo por placer personal, por registrar información. Como medio para entender una estructura o una acción, o como base para una pintura más acabada.

Los diversos medios utilizados para dibujar en este libro-diario visual, son los lápices de varias clases, el carbón, lápiz conté, pastel seco, sanguina, la tinta china, acuarela y pincel. Este último es el método tradicional de los artistas de Extremo Oriente.

La práctica del dibujo es básica para el ejercicio de toda actividad, y está considerado como la gramática indispensable para expresarse en cualquier arte u oficio.

Dentro del proceso creativo del dibujo existen diferentes tipos de dibujo, de los cuales he contenido el apunte, el bosquejo, el esbozo, el estudio y el boceto.

Para saber diferenciar cada dibujo he tomado una definición base:

APUNTE: Dibujo ligero, tomado del natural, para ayuda de la memoria del artista cuando haya de realizar una obra más acabada.

BOSQUEJO: Trazado de los primeros rasgos que establecen en líneas generales la estructura o composición de una obra de dibujo o pintura.

ESBOZO: El esbozo es el borrador de una composición, o una parte de ésta que se hace para que el artista compruebe varios detalles en cuanto a la proporción, composición, iluminación, etc. Es un ensayo o uno de los muchos - previo a la realización de la obra definitiva-, que no debe confundirse con el estudio. Es un borrador de toda la obra.

ESTUDIO: Es un dibujo o pintura de un detalle, como por ejemplo una figura, una mano o un fragmento de un ropaje; que se hace con objeto de estudio o para ser utilizado en una composición mayor. El estudio puede ser muy elaborado pero no abarca generalmente más que una parte de la composición.

BOCETO: Estudio previo o modelo que se realiza como guía y antecedente para la ejecución de una obra definitiva. El boceto pictórico, en color, establece las líneas y manchas, masas de composición, pero no detalles. Por ser el boceto tan sólo orientativo, muchas veces el artista introduce variantes respecto a él en la versión definitiva. El boceto es siempre de tamaño menor que la obra final.

Muchas veces se conservan varios bocetos distintos para una sola obra, los cuales nos informan acerca del proceso creador y de su evolución en la mente del artista.

SOPORTES

Para la preparación de los soportes se utilizo una preparación a base de aceite.

BASE DE FONDO DE ACEITE:

Materiales:

- ° Encolado con agua/cola (70:100).
- ° Una parte en volumen de yeso natural o creta (Carbonato de Calcio).
- ° Una parte en volumen de Blanco de Zinc (sello rojo).
- ° Una parte en volumen de H₂O.
- ° Una parte en volumen de Grenetina supergel coagulada.
- ° 1.5 o 2 partes de barniz de aceite de linaza.

Preparación:

1. Agregar 70gr. de grenetina supergel en 1lt. de agua, (dejar reposar por una noche hasta que coagule).
2. Mezclar 1vol. de grenetina + 1vol. de Carbonato de Calcio y 1 Vol. de Blanco de Zinc. (Formar una masa homogénea).
3. Emulsionar la mezcla con 1.5 o 2 partes de aceite de linaza con una brocha, circularmente.
4. Agregar 1vol. de agua a la masa e integrar a fuego lento.
5. Calentar y retirar antes de que hierva, agregando un volumen y medio más de agua.

Aplicación sobre la tela:

1. Pegar la tela (manta cruda), al soporte de madera con agua/ cola caliente. Dejar secar durante un día.
2. Aplicar una capa caliente de base de fondo de aceite, horizontalmente.
3. Tapar los poros de la tela, repasando sobre la superficie con una cuña de metal.
4. Aplicar una segunda capa de la imprimatura, verticalmente.
5. Aplicar tres capas más sobre el soporte con una brocha, intercalando el sentido de deslizamiento de la brocha sobre la superficie.
6. Dejar secar 24 hrs.
7. Aplicar una capa delgada de formol.

Aplicación sobre el papel:

1. Aplicar una capa de base de fondo de aceite sobre el papel de algodón en sentido horizontal. Dejar secar.
2. Aplicar una segunda capa con pigmento de color en polvo. Secar.
3. Aplicar otra capa, mezclando los pigmentos para crear texturas y atmósferas sobre el papel.

III.5 MATERIALES EMPLEADOS EN LA ELABORACIÓN DE LOS DIBUJOS.

III.5 MATERIALES EMPLEADOS EN LA ELABORACIÓN DE LOS DIBUJOS.

Lista de materiales:

- ° Madera natural: sandede 1.5mm.
- ° Aguarrás.
- ° Esencia de trementina.
- ° Imprimatura de fondo de aceite.
- ° Barniceta:
- ° Aguacola (cola vegetal y agua)
- ° Aceite de linaza
- ° Carbonato de calcio
- ° Barniz damar
- ° Blanco de Zinc
- ° Manta cruda
- ° Estopa
- ° Formol
- ° Gesso
- ° Óleos
- ° Brochas

OBJETO EXTERIOR:

- ° Lijas de agua
- ° Tijeras
- ° Segueta
- ° Pinceles planos y redondos
- ° Cortadora
- ° Serrucho

° Espátula

° Cuña.

° Vidrio

° Parrilla

OBJETO INTERIOR:

- ° Papel de algodón tiziano
- ° Plumillas de bambú
- ° Papel ámate blanco con hojas de pino
- ° Plumilla metálica
- ° Papel Fabriano grueso
- ° Pinceles para acuarela.
- ° Papel Fabriano mediano
- ° Trapo
- ° Papel hecho a mano. Ext. Deonte 240 gr.
- ° Godette
- ° Papel partis nattura
- ° Acuarelas
- ° Papel Japonés
- ° Papel engomado
- ° Lápices de dibujo: 5H, 5B, HB, 3.
- ° Masquen-tape
- ° Carboncillos
- ° Spray mate
- ° Lápiz conte HB

° Carbone Conté

° Pastel Burnt Sienna 6B

° Gomas

° Sacapuntas de madera

° Sacapuntas eléctrico

° Navaja cúter

° Pasteles secos

° Óleos en barra

° Barras de óleo

° Barras conte

III. 6 PROCEDIMIENTO DE ARMADO DEL LIBRO- DIARIO.

MEDIDAS DEL LIBRO-DIARIO:

(Caja de madera).

LARGO: 41cm.

ANCHO: 18.5cm.

ALTURA: 9cm.

El procedimiento que se sigue para la preparación del contenedor de madera es el siguiente:

1. CUBIERTA DEL LIBRO:

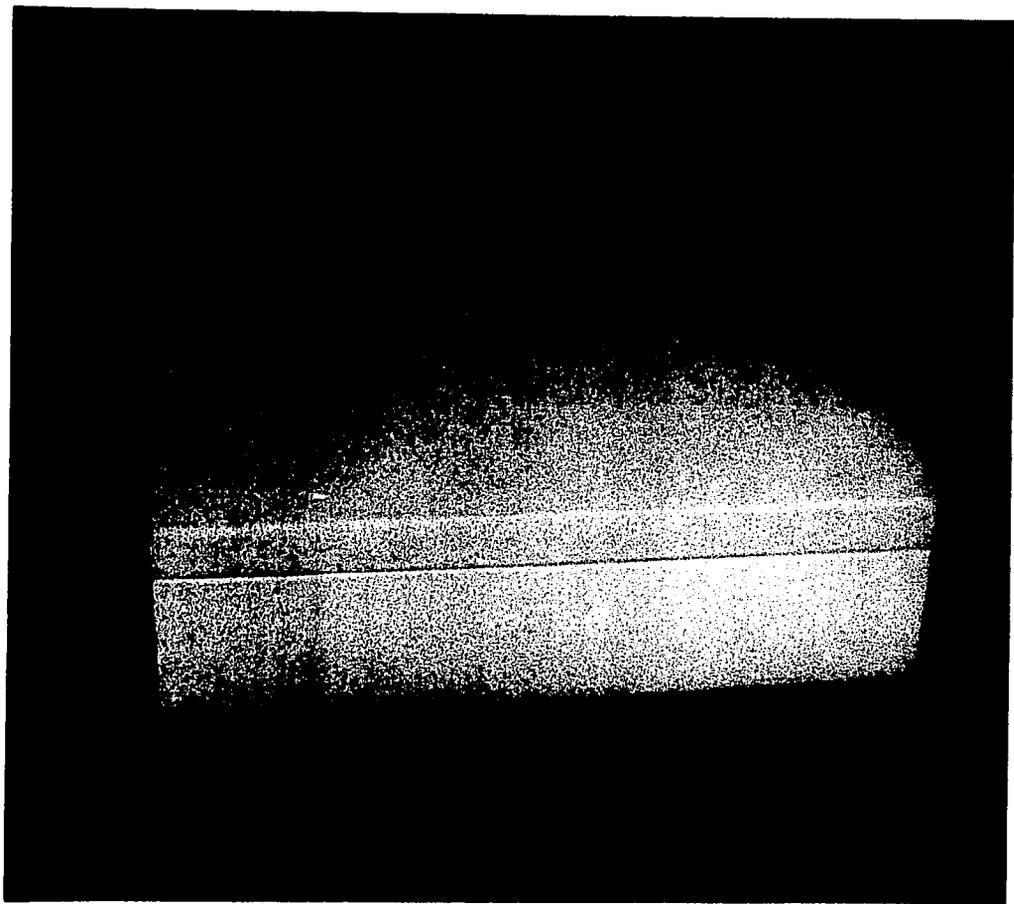
- a) Entelar con manta cruda el soporte, fijando la tela con agua/cola, sobre la madera. Dejar secar.
- b) Aplicar cuatro capas de imprimatura, previamente caliente, sobre el soporte entelado. Dejar secar entre cada capa y utilizar la brocha en sentido horizontal y vertical, de manera intercalada.
- c) El contenedor fue preparado con siete capas de Gesso, lijando la superficie entre capa y capa.

2. OBJETO EXTERIOR:

- a) Plasmado en la cubierta del libro-diario visual, se encuentra el óleo: "Un tiempo para sembrar."
- b) El lomo del libro se ha pintado por sus cuatro lados, con óleo, continuando la atmósfera de la cubierta y utilizando una paleta que va de las tierras a ligeros toques de color amarillo, verde, rojo y azul.

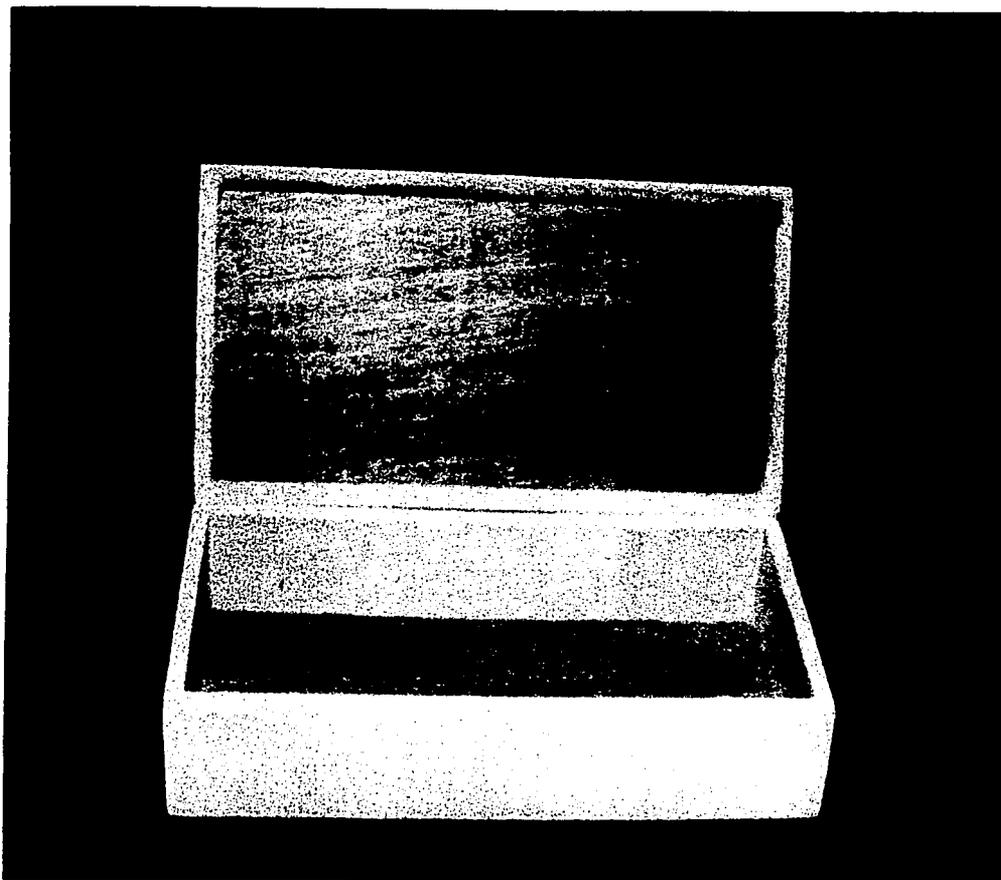
3. OBJETO INTERIOR:

- a) El interior del libro-diario visual se forro de papel blanco hecho a mano.
- b) En el interior de la caja se localiza el cuaderno de registros visuales que contiene: apuntes, bosquejos, esbozos, estudios y bocetos, que conforman la totalidad del libro.



CONTENEDOR

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

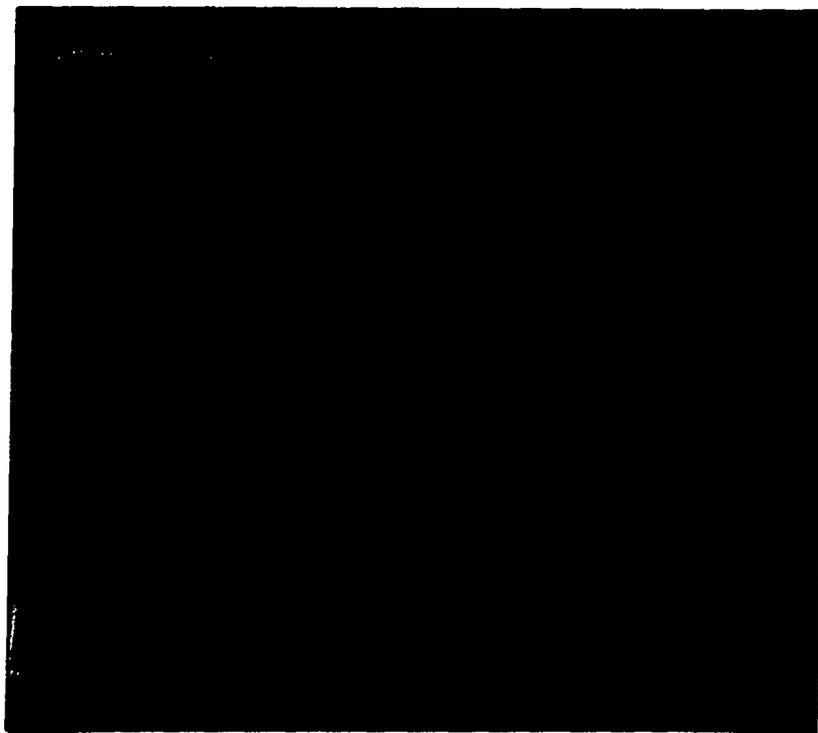


CUBIERTA DEL LIBRO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4. REGISTRO VISUAL:

a) Se compone de 31 páginas de papel de algodón tiziano, de color blanco, amarillo Nápoles y Sahara; protegidos con papel japonés delgado y unidas por tres argollas de metal que las sujetan a la solapa del libro y permiten separar cada página de la totalidad del registro para su traslado posterior a un bastidor.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III.7 CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DE LA TESIS.

FORMATO: Carta/ horizontal.
(21.5 x 28 cm.)

TIPOGRAFÍA: Bookman Old Style.

TAMAÑO DE FUENTE: 11

PUNTAJE: 0 Pts.

INTERLINEADO: Sencillo

ALINEACIÓN: Justificada.

CONTENEDOR DE LA TESIS:

FORMATO: Carta / horizontal

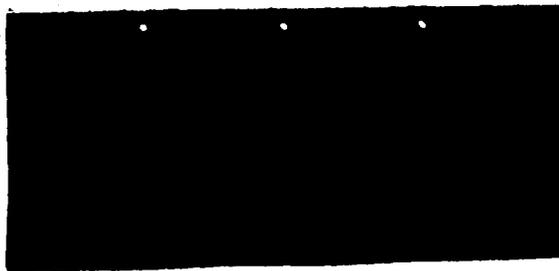
LARGO: 26 cm.

ANCHO: 20.5 cm.

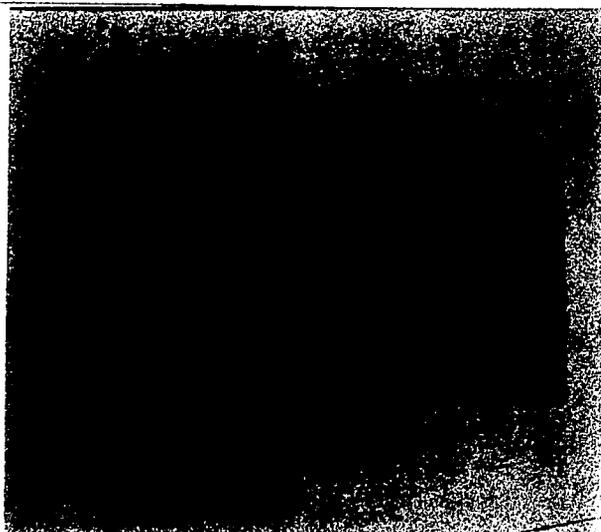
ALTURA: 2.4 cm.

MATERIAS: Pastas duras

III.8 PRESENTACIÓN DE LA PRODUCCIÓN FINAL:

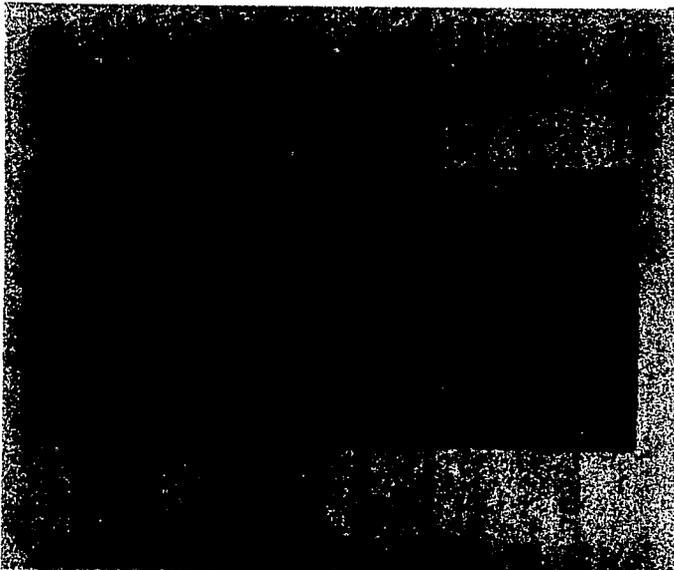


1. Sin título
De la serie "Sembrar"
35 x 12. 5 cm
1/ Julio/ 2002
11:24 a.m.
Esbozo



2. "Semilla madura"
De la Serie: "Semillas"
Lápiz sobre papel
35 x 12. 5 cm2/
Julio/ 2002
12:35 a.m.
Estudios

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

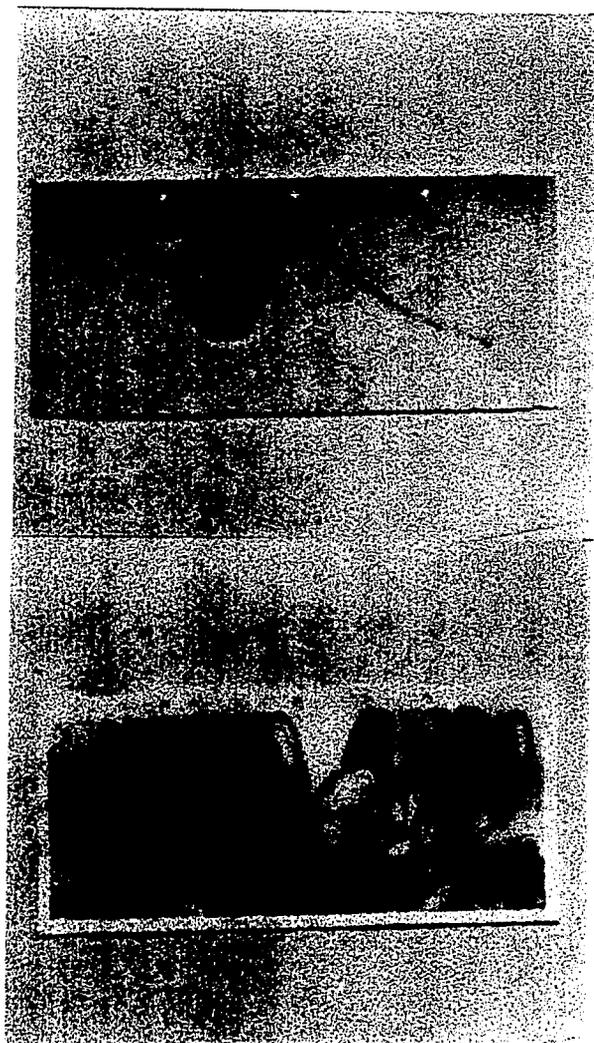


3. "Plántulas"
De la Serie: "Crecimiento"
Lápiz y acuarela sobre
papel
35 x 12. 5 cm
5 / Julio / 2002
10:15am.
Boceto



4. Sin título
De la serie: "Crecimiento"
Lápiz y pastel sobre papel
35 x 12. 5 cm
7 / Julio / 2002
14:20 hrs.
Estudio

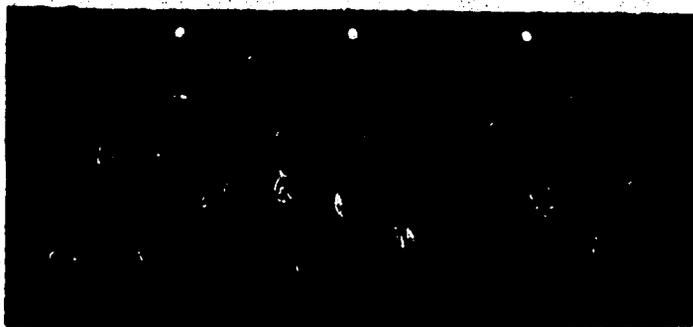
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



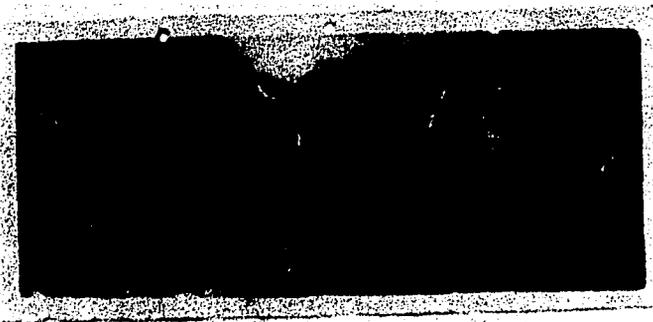
5. "Embrión"
De la Serie: "Nacimiento"
Lápiz sobre papel
35 x 12. 5 cm
8 / Julio / 2002
12:00 hrs.
Estudio

6. "Imbición"
De la Serie: "Agua"
Lápiz y acuarela sobre papel
35 x 12. 5 cm
9 / Julio / 2002
9:15 am
Boceto

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

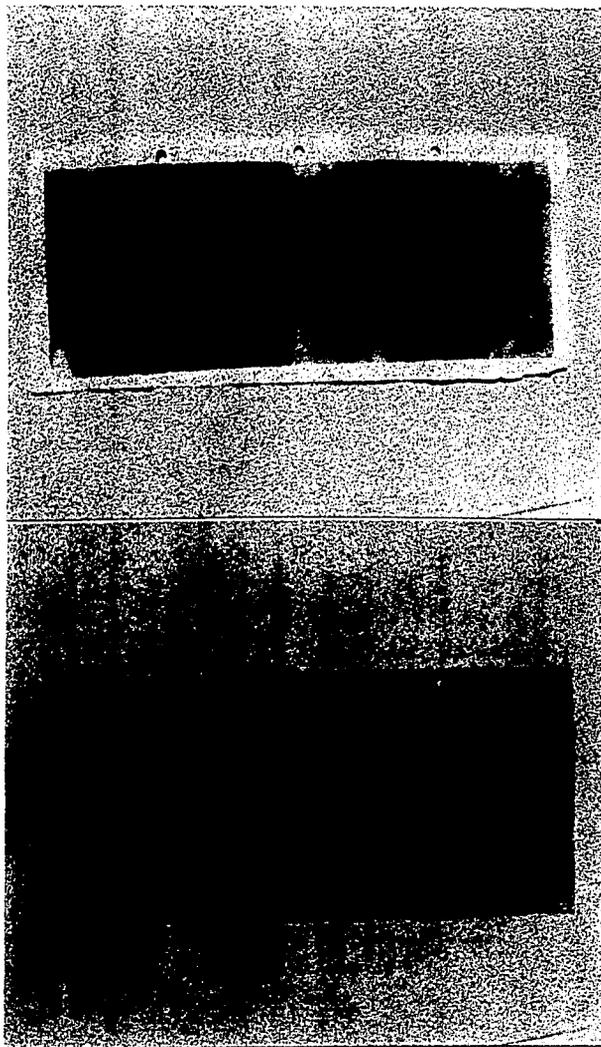


7. "Seeds"
De la Serie: "Sembrar"
Mixta sobre papel
35 x 12. 5 cm
22 / julio / 2002
19:15 p.m.
Boceto.



8. Sin título
De la Serie: "Proceso de
Germinación" Mixta sobre
papel
35 x 12.5 cm.
11 / julio / 2002
17:00 hrs.
Boceto

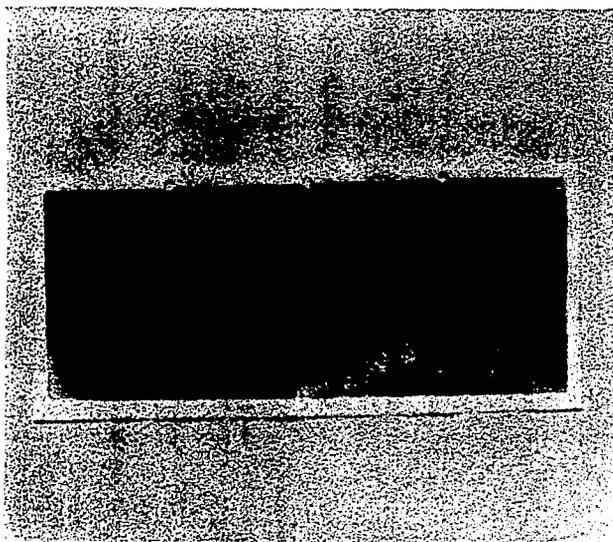
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



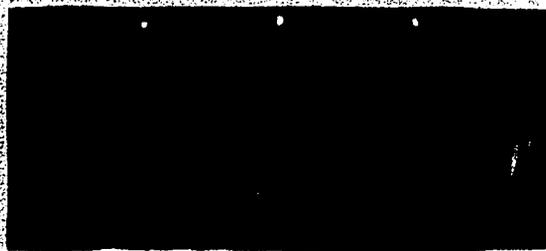
9. Sin título
De la Serie: "Proceso de Germinación"
Mixta sobre papel
35 x 12.5 cm.
12 / Julio / 2002
17: 30 hrs.
Boceto

10. "Sobrevivientes"
De la Serie: "Temperatura"
Mixta sobre papel
35 x 12.5 cm.
14 / julio / 2002
12:00pm.
Boceto

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

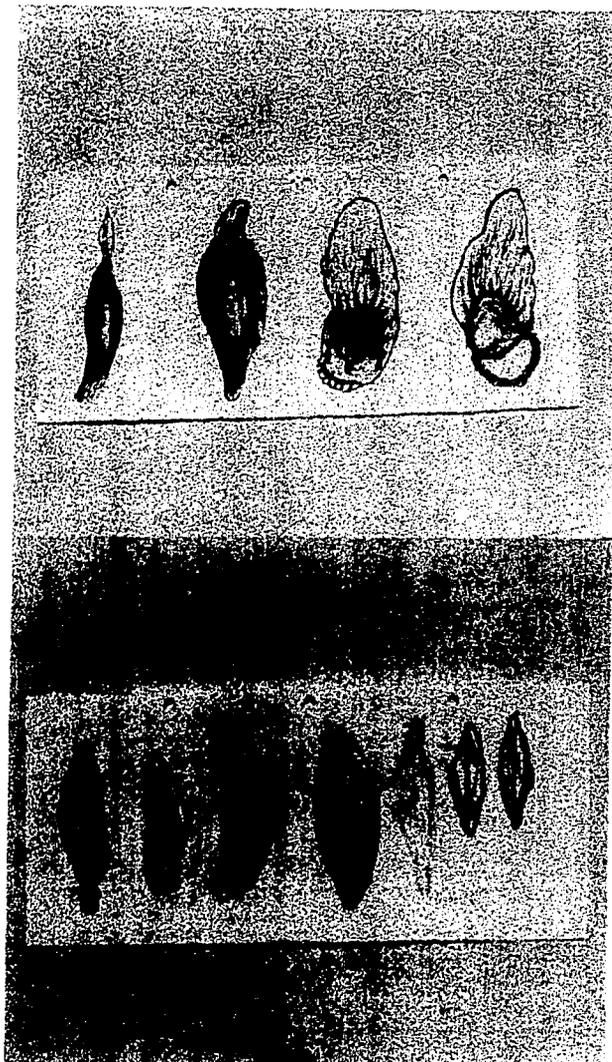


11. "Establecimiento"
De la Serie: "Luz"
Mixta sobre papel
35 x 12. 5 cm.
15 / Julio / 2002
17: 20 hrs.
Boceto



12. "Desarrollo"
De la Serie: "Proceso de
Germinación"
Pastel sobre papel
35 x 12. 5 cm.
16 / julio / 2002
16:00 hrs.
Esbozo

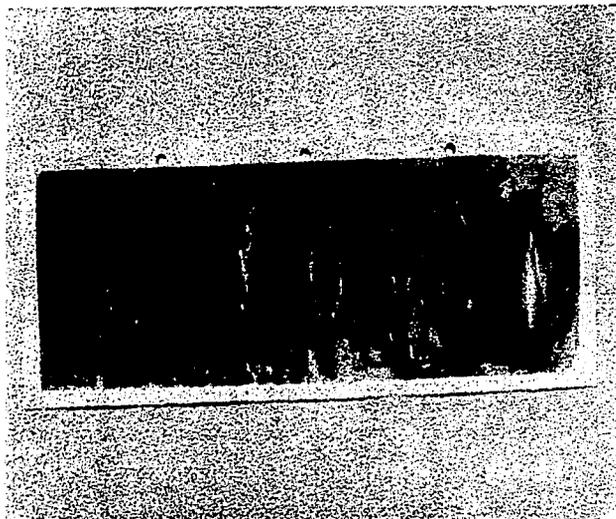
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



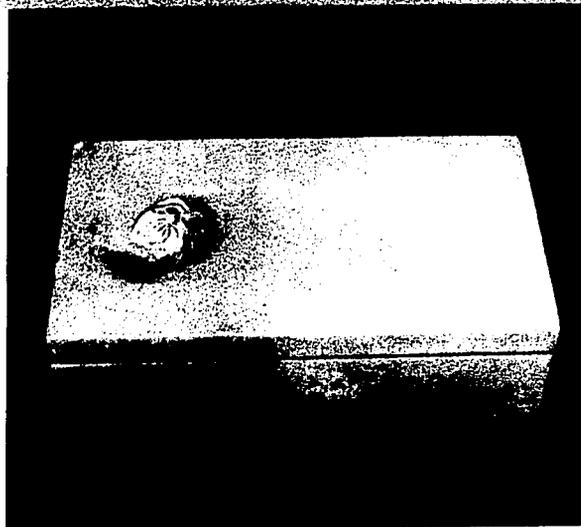
13. Sin título
De la Serie: "Semillas"
Lápiz sobre papel
35 x 12. 5 cm.
18 / Julio / 2002
17:42 hrs.
Estudios

14. Sin título
De la Serie: "Estructuras"
Lápiz y acuarela sobre papel
35 x 12. 5 cm.
26 / julio / 2002
Bosquejo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



15. Germinar
De la Serie: "Semillas"
Mixta sobre papel
35 x 12. 5 cm.
24 / julio / 2002
17:15 hrs.
Bocetos



LIBRO-DIARIO VISUAL: "UN
TIEMPO PARA SEMBRAR"

Fabiola Avilés
"Un tiempo para sembrar"
Óleo sobre tela
41cm x 18. 5 cm. x 9 cm.
Julio / 2002
Libro de artista

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

Cuando se quiere transmitir un mensaje que no necesariamente haga uso del lenguaje verbal, como medio de expresión, surge un cambio en nuestra manera de pensar, ya que la reflexión se vuelca sobre aquellos pensamientos que generalmente hemos acumulado en un rincón de nuestra memoria y que pocas veces nos permitimos que salgan a la luz; corresponde a la creación de formas visuales cambiar nuestra percepción sobre el entorno.

Encuentro en el dibujo, el instrumento que me lleva a descubrir mi manera de pensar, mediante un pensamiento analítico. En este proyecto de investigación he logrado conjugar dos aspectos que responden aun crecimiento: el primero que abarca el área cognoscitiva, psicomotriz y el ámbito afectivo como ser humano y el segundo que habla de un proceso creativo que se va autoconstruyendo, hasta lograr una configuración total: la forma. Practicando el dibujo como la disciplina que dirige el proceso creativo, estudiando sus elementos plásticos y aplicando este conocimiento a la creación pictórica en un proyecto posterior.

Es así como se ha logrado un resultado plástico, que surge de una investigación teórica que evalúa los factores más significativos del dibujo, como disciplina artística y el significado que encierra en el desarrollo de mi pintura.

Investigando a tres dibujantes con una producción tan vasta y completa como es la obra de Paul Klee, Alberto Giacometti y Gilberto Aceves Navarro, me doy cuenta de que existe, en cada uno de ellos un proceso creativo diferente, empero, todos cuentan con un método de visualización para expresarse y un lenguaje visual particular. Éste involucra los aspectos mentales, el desempeño físico y los pensamientos analíticos que dan nacimiento a una idea estructurada.

Aplicando está reflexión a las proyecciones de la mente, con un método de visualización personal, llevándolo a la práctica, es como logro desarrollar mi mente , enfocando el proceso creativo a un tema concreto que habla de un proceso natural de crecimiento, el proceso de germinación de las semillas; dentro del cual se estudió y respondió a los principales detalles percibidos en las semillas, su medio ambiente, su desarrollo y su establecimiento como un nuevo individuo (la forma), a través de la realización de apuntes, bosquejos, esbozos, estudios y bocetos que me llevan a alcanzar el principal objetivo de la investigación: estudiar los elementos plásticos del dibujo en un proceso creativo que respondió a mis necesidades de comunicar una experiencia individual; siendo el dibujo el instrumento que me llevó a encontrar un lenguaje visual para dar testimonio de la manera en que percibo visualmente el entorno que me rodea, donde puedo tener un acercamiento con la obra de tres grandes dibujantes como son Klee, Giacometti y Aceves Navarro. Las expectativas de investigación estuvieron bastante cortas en cuanto a mi desarrollo dibujístico, lo que me lleva a afirmar que constituye el dibujo una disciplina artística que da resultados a largo plazo y el panorama plástico que me

abre es tan grande y tanto es su esplendor, que llevaría una vida dedicada a profundizar en el dibujo, como lo hicieron estos artistas, quienes no dejaron pasar ni un solo día sin al menos trazar líneas sobre un papel.

Empero, el hecho de crear un libro de artista a la manera de diario personal, realmente actualizó mi ideal secuencia espacio temporal, como menciona Ulises Carrión y me llevó al encuentro con una temática en torno a las semillas, en la cual me gustaría profundizar más; lo que vasto para desplegar mi dibujo cada día sin llegar a verter en las páginas el cúmulo de posibilidades plásticas por explotar; además que con este proyecto logre estimular la imaginación y el pensamiento, encontrando nuevas soluciones al abordar los problemas de la pintura; quedando en mí el deseo y el compromiso, que como creadora plástica, a partir de ahora se abre para incursionar en la creación de otros libros alternativos cuyo enfoque principal sea el de rescatar lo que caracteriza al libro alternativo desde su origen hasta hoy.

La propuesta inicial de la investigación conservó la idea original en cuanto a la temática del dibujo como instrumento en los procesos creativos, y el vínculo que esto conlleva a cubrir mis necesidades expresivas al plasmar mis visiones del mundo, así como la apertura a la que responde el libro al comunicar un experiencia individual, donde el concepto del libro se afirma en el momento de la creación. Lo que se modificó, fue la elaboración del libro como objeto personal, ya que se pretendía en un inicio de presentar la producción final en varios cuadernos de trabajo donde estarían planteadas las ideas mentales, que a mi manera de ver, caerían en la pluralización de elementos, concepto que se contrapone al término de "diario" como un objeto singular, de uso personal y único.

El resultado final de está investigación tiene forma visual en los treinta dibujos que presento en el libro-diario visual del mes de Julio, donde se observan las semillas desde puntos de vista diferentes, se aprecia su construcción interna (estructura) y los procesos englobados en su creación.

Utilizo los elementos plásticos del dibujo, como la línea y la mancha, el tono y la textura, el espacio y la profundidad, la composición de la materia; configurando formas en una misma estructura: el libro.

Crear el libro alternativo: "Un tiempo para sembrar", me abre puertas, como proyecto creativo, a futuras exposiciones de pintura; así como me impulsa a incursionar en otras disciplinas artísticas para trasladar mis ideas a otros materiales y explotar la forma de una manera total, además de proporcionarme un panorama diferente sobre un campo de la producción visual al que acceso por vez primera, gracias a la apertura del Seminario Taller de Producción de Libro Alternativo, como un alternativa de titulación que no se circunscribe únicamente a la creación de objetos artísticos a través de una técnica determinada, este también funciona como un seminario, en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación que abarque totalidades; cuyos resultados se reflejan en el objeto artístico, que bien pueden ubicarse dentro del campo del grabado, la escultura, la pintura, la instalación o cualquier otra disciplina, incluyendo los medios audiovisuales y la computación.

El presente proceso de investigación y creación del libro de artista me lleva a continuar la producción plástica y actualmente realizó obra pictórica basada en los bocetos contenidos en el libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", misma que integrará la exposición itinerante "Semillas en proceso", que se inaugura el mes de enero del 2003 en la Academia de San Carlos y posteriormente en la Casa de la Cultura de Tlalpan, durante el mes de marzo del mismo año.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

1. Aceves Navarro Gilberto, línea constante, los cuadernos del taller, s/d, México, DF., Publicaciones Taller S.A de C.V, 2001, 18 pp.
2. Acha Juan, Teoría del Dibujo. Su Sociología y su Estética, 1a edición, México, Ediciones Coyoacán, S.A de C.V, 1999, 150 pp.
3. Arnheim Rudolf, Arte y Percepción visual, psicología del ojo creador, 2a- edición, España, Alianza, 1981, 553pp.
4. Arnheim Rudolf, El pensamiento visual, 4a edición 1985, España, Paidós, 1998, 363pp.
5. Carrión Ulises, El Nuevo Arte de hacer libros, s/d, México, Libros de artista, Colección el Archivero, Porrúa, 1998, 19pp.
6. Correa Raúl; El Arte del Libro Alternativo, una experiencia que puede apreciarse en la Luis Nishisawa, Gaceta UNAM, 1977, [22pp.]
7. Chevalier Jean, Diccionario de los Símbolos, s.p.i, Barcelona, Herder, 1988, 260pp.
8. Ching Frank, Dibujo y Proyecto, s/d, México, 1999, 339 pp.
9. Chuchurra López Osvaldo, Estética de los elementos plásticos, s.p.i, Barcelona, Labor, 1970, 153pp.
10. Edwards Betty, Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro, s/d, Barcelona, España, Urano, 2000, 318pp.
11. Escolar Hipólito, De la escritura al libro, s/d, España, s.p.i, 1976, 99pp.
12. Giacometti Alberto 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2a edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, 695pp.
13. Goldstein Howard, Libros de artista, Exposición Colectiva de Artistas en España, s/d, México, s.p.i, Dirección General de Bellas Artes y Bibliotecas, 1992, 48pp.
14. Holberg A., Impresiones, Libros de artista, s.p.i, [74pp.]
15. Kartofel Graciela y Manuel Marín, Ediciones de y en Artes Visuales, lo Formal y lo Alternativo, s/d, México, D.F, Dirección General de Fomento Editorial, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1982, 103pp.
16. Kartofel y Marín, "Los otros libros- libros de artista", s/d, México, s.p.i, Artes Visuales, 1992, [15pp]
17. Kepes Gyorgy, El lenguaje de la visión, 2a edición, Buenos Aires, Infinito, 1969, 302pp.
18. Klee Paul, Diarios, 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, 322pp.
19. Libro de artista, s/d, Bogotá, Colombia, Ediciones de Arte Dos Gráfico, IX Feria internacional del Libro, 1994, 47pp.
20. Libros de artistas, Paseo de Recolectos 22, s/d, Madrid, s.p.i, 1982, 50pp.
21. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, 50pp.
22. Manzano Águila Daniel, Características y Clasificación de los Libros Alternativos, s.p.i, [10pp.]



23. Manzano Águila Daniel, El Libro Alternativo, Exposición en el MAC, "Para ti soy libro abierto", s.p.i, México, 1997, 32pp.
24. Merleau-ponty Maurice 1908-1961, El ojo y el espíritu, 1a edición, España, Barcelona, Paidós, 1986, 70pp.
25. Moreno Casasola Patricia, Vida y Obra de granos y Semillas, 1ª edición, Barcelona, España, Fondo de Cultura Económica, 1996, 204 pp.
26. Okada Tae, Illustrations of fruits and seeds of Japan No. 1, s/d, Japan, s.p.i, 1964, 260pp.
27. Olivio Demetrio, Libro Objeto, variaciones sobre la aprehensión total, s/d, Morelia, Mich., s.p.i, 1997, 20pp.
28. Ortiz Georgina, El significado de los colores, 1ª edición, 1992, México, Trillas, 1992, 270pp.
29. Peretti Anna, Manual para análisis de semillas, s.p.i, 120pp.
30. Ramírez Genel Marcos, Almacenamiento y conservación de granos y semillas, s.p.i, 74pp.
31. Red Herbert, Imagen e Idea, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 295pp.
32. Renan Raúl, Los otros libros, distintas opciones de trabajo editorial, s/d, Dirección general de Fondo Editorial, Coordinación de Humanidades UNAM, s.p.i, 1988, 97pp.
33. Romero Laura, El libro, tema central de inspiración en la muestra "Umbral del Objetuario", México, s.p.i, Gaceta UNAM, 1996, 13pp.
34. Shuster Martín, Hörst Bis, Psicología del arte: Como influyen las obras de arte, 1a edición, Barcelona, Blume, 1982, 248pp.
35. Taller de Producción del Libro Alternativo, Catálogo, s.p.i, [13pp]
36. Zamora Fernando, Exposición "Al Abismo del Milenio", Catálogo de la exposición colectiva de producción del libro alternativo de la ENAP/UNAM, Museo de la Estampa INBA, México, s.p.i, 1994, [10pp]

INDÍCE DE ILUSTRACIONES:

CAP. I

1. Grohmann Will, Paul Klee, 4ª edición, 1965, Stuttgart, Germany, 1954, p.263.
2. Grohmann Will, Paul Klee, 4ª edición, 1965, Stuttgart, Germany, 1954, p.163.
3. Grohmann Will, Paul Klee, 4ª edición, 1965, Stuttgart, Germany, 1954, p.211.
4. Partsch Susanna, Paul Klee 1879-1940, 2ª edición, Germany, Benedikt Taschen, 1994, p.24.
5. Partsch Susanna, Paul Klee 1879-1940, 2ª edición, Germany, Benedikt Taschen, 1994, p.26.
6. Grohmann Will, Paul Klee, 4ª edición, 1965, Stuttgart, Germany, 1954, p.329.
7. Grohmann Will, Paul Klee, 4ª edición, 1965, Stuttgart, Germany, 1954, p.337.
8. Partsch Susanna, Paul Klee 1879-1940, 2ª edición, Germany, Benedikt Taschen, 1994, p.78.
9. Partsch Susanna, Paul Klee 1879-1940, 2ª edición, Germany, Benedikt Taschen, 1994, p.29
10. Partsch Susanna, Paul Klee 1879-1940, 2ª edición, Germany, Benedikt Taschen, 1994, p.37.
11. Giacometti Alberto, 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.276.
12. Giacometti Alberto, 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.236.
13. Giacometti Alberto, 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.254.
14. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.74.
15. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.86.
16. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.229.
17. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1818, S/d, Madrid, Alianza, 1987, p.239.
18. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1818, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.196.
19. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.247.
20. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.68.
21. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.158.
22. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.209.
23. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.183.
24. Klee Paul, 1879-1940, Diarios 1898-1918, s/d, Madrid, Alianza, 1987, p.213.
25. Giacometti Alberto 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.110.

26. Giacometti Alberto 1901-1996, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.322.
27. Giacometti Alberto 1901-1996, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.314.
28. Giacometti Alberto 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.354.
29. Giacometti Alberto 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.266.
30. Giacometti Alberto 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.275.
31. Giacometti Alberto 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.288.
32. Giacometti Alberto, 1901-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.156.
33. Giacometti Alberto, 1990-1966, Alberto Giacometti, Exposición y Catálogo Kosme María de Baranno, 2ª edición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Lunweg, 1990, p.204.
34. Blas Galindo-Carlos, Gilberto Aceves Navarro: continuidad evolutiva, 1ª edición, México, Ediciones del Equilibrista, 1997, p.31
35. Aceves Navarro Gilberto, línea constante, los cuadernos del Taller, s/d, México, D.F., Publicaciones Taller, 2001, pp.6,7
36. Aceves Navarro Gilberto, línea constante, los cuadernos del Taller, s/d, México, D.F., Publicaciones Taller, 2001, p.9
37. Aceves Navarro Gilberto, línea constante, los cuadernos del Taller, s/d, México, D.F., Publicaciones Taller, 2001, p.12
38. Aceves Navarro Gilberto, línea constante, los cuadernos del Taller, s/d, México, D.F., Publicaciones Taller, 2001, p.16

CAP. II

1. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.30
2. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.25
3. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.26
4. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.17
5. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.35
6. Llavería I Arasa Juan, libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.27
7. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.39
8. Kartoffel Graciela y Manuel Marín, Ediciones de y en Artes Visuales, Lo Formal y lo Alternativo, s/d México, Dirección General de Fomento Editorial, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1982, p.20
9. Kartoffel Graciela y Manuel Marín, Ediciones de y en Artes Visuales, Lo Formal y lo Alternativo, s/d, México, Dirección General de Fomento Editorial, Coordinación de humanidades, UNAM, 1982, p.21
10. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.23
11. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.24
12. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.125
13. Llavería I Arasa Juan, Libros Alternativos, s/d, México, s.p.i, p.28

CAP. III

1. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", Contenedor, s.p.i, México, D.F, 2002, 30pp.
2. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", Cubierta del libro, s.p.i, México, D.F, 2002, 30pp.
3. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", Objeto exterior, s.p.i, México, D.F, 2002, 30pp.
4. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", Objeto interior, s.p.i, México, D.F, 2002, 30pp.
5. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", s.p.i, México, D.F, 2002, 30pp.
6. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", Registro visual, s.p.i, México, D.f, 2002, 30pp.
7. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", Boceto: "Imbición", s.p.i, México, D.F, 2002, p9
8. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", "Sin título", de la serie "Sembrar", s.p.i, México, D.F, 2002, p.1
9. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Semilla madura", de la serie "Semillas", s.p.i, México, D.F, 2002, p.2
10. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Plántulas", de la serie "Crecimiento", s.p.i, México, D.F, 2002, p.5
11. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Sin título", de la serie "Crecimiento", s.p.i, México, D.F, 2002, p.7
12. Avilés Trejo Claudia Fabiola, libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Embrión", de la serie "Nacimiento", s.p.i, México, D.F, 2002, p.8
13. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Imbición", de la serie "Nacimiento", s.p.i, México, D.F, 2002, p.9
14. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Seeds", de la serie "Sembrar", s.p.i, México, D.F, 2002, p.
15. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", Sin título", de la serie "Proceso de Germinación", s.p.i, México, D.F, 2002, p.11
16. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", "Sin título", de la serie "Proceso de Germinación", s.p.i, México, DF, 2002, p.12

17. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar" "Sobrevivientes", de la serie "Temperatura", s.p.i, México, DF, 2002, p.14
18. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Establecimiento", de la serie "Luz", s.p.i, México, DF, 2002, p.15
19. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Desarrollo", de la serie "Proceso de Germinación", s.p.i, México, DF, 2002, p.16
20. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Sin título", de la serie "Semillas", s.p.i, México, DF, 2002, p.18
21. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo para sembrar", "Sin título, de la serie "Estructuras", s.p.i, México, DF, 2002, p.26
22. Avilés Trejo Claudia Fabiola, libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar", "Germinar", de la serie "Semillas", s.p.i, México, DF, 2002, p.28
23. Avilés Trejo Claudia Fabiola, Libro-diario visual: "Un tiempo par sembrar",s.p.i, México, DF,2002, 30pp.