



# *UNIVERSIDAD INSURGENTES*

PLANTEL XOLA

LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL CON  
INCORPORACION A LA U.N.A.M. CLAVE 3315-31

## “MANUAL PARA DISEÑAR LIBROS DE ARTE”

**T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL**

**P R E S E N T A**

**VANESSA CARRILLO CABALLERO**

**ASESOR: LIC. HORACIO MARCIAL ASCENCIO VARGAS**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# Indice

## **INTRODUCCIÓN**

### **CAPITULO I**

#### **EL LIBRO DE ARTE**

1.1 Historia del Libro de Arte.....	<b>1</b>
1.3 El Libro de Arte y su Diseño.....	<b>2</b>

### **CAPITULO II**

#### **DISEÑO EDITORIAL**

2.1 El Formato del Libro de Arte.....	<b>4</b>
2.2 La Retícula.....	<b>4</b>
2.3 Selección Tipográfica.....	<b>8</b>
2.4 La Imagen: El Color del Libro de Arte.....	<b>11</b>
2.5 El Papel y la Impresión.....	<b>14</b>
2.6 La Distinción o la Economía en el Encuadernado.....	<b>15</b>

### **CAPITULO III**

#### **EL ARTE DE HACER UN LIBRO DE ARTE**

3.1 Recopilación de Datos.....	<b>16</b>
3.2 Análisis de Datos.....	<b>19</b>
3.3 Impresión y encuadernado.....	<b>22</b>
3.4 Diseño del Libro de Arte.....	<b>24</b>

<b>Conclusiones.....</b>	<b>41</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>42</b>

# Introducción

El diseñador cada vez que se encuentra ante un proyecto de diseño se enfrenta a un largo camino por recorrer, por lo tanto debe seguir un orden, comenzando por el planteamiento del proyecto, la proyección y por último la configuración, por medio de este proceso se alcanza la solución del problema antes planteado, pero ante todo hay que saber estructurarlo, para poder aplicar un método que aclare paso a paso cada uno de los procesos de diseño, por ello nos basaremos en el método proyectual de Bruno Munari, el cual nos dice que debemos conocer todos los elementos que se precisan en un proyecto, en este caso cuando hablamos de un libro de arte, debemos conocer todos los elementos de diseño que se requieren, por ejemplo: la disposición de los elementos como el texto y las imágenes, las dimensiones idóneas, el tipo de papel e impresión etc. Para Bruno Munari el lujo no es un problema de diseño por ello no debe influir en nuestro proyecto, lejos de ello debemos pensar en la funcionalidad que trae como resultado un buen método proyectual, el cual no conlleva mayor complicación, ya que es tan simple como una receta de cocina.

Lo primero que se debe hacer es plantearse el problema, ya que este nos dará la clave para su solución, en este caso hablamos de un “libro de arte” ahora debemos definir el problema ya que nos muestra los límites en los cuales el diseñador se podrá manejar en el proyecto, a lo que nos referimos es una clase de preguntas fundamentales que se hace el diseñador ante el proceso de diseño como es: ¿Qué tipo de libro es, si es un libro donde solo se muestra la obra o es bibliográfico?, ¿si la edición será de lujo o comercial?, ¿A que tipo de gente va dirigido?. Son algunas de las preguntas que el diseñador se enfrenta en este nivel y que son fundamentales para el buen funcionamiento del proyecto ya que nos dan las pautas necesarias para el siguiente paso que es fragmentar el problema en subproblemas, para analizar cada uno dándole la atención necesarias para luego volver a recomponer, pero ya estando conciente de todos los inconvenientes a los cuales nos podríamos enfrentar si no se hiciera un estudio profundo del tema y estructurándolo de forma que utilicemos los parámetros funcionales para un libro de arte desde un punto de vista psicológico, ergonómico, estructural y económico.

El libro de arte va a contener la vida y la obra del artista, está destinado para su venta comercial a gente de clase media que no tiene a su alcance las posibilidades de ver de cerca una obra de arte, ya que tenemos claro el problema y se a dado un descripción detallada de el, lo siguiente es analizar los subproblemas, que serían: el formato, la retícula, la tipografía, tanto la imagen

como el color, el papel, el tipo de impresión como el encuadernado, en este paso mostraremos los resultados arrojados por la investigación hecha al libro de arte como objeto de diseño, estos parámetros han sido valorados gracias al frecuente uso de las editoriales en sus libros de arte, como parámetros establecidos que nos guían a través del proyecto facilitándonos el diseño al momento de crear un diseño propio, el conocimiento de estos elementos preestablecidos lejos de limitarnos nos orienta en el proceso editorial, ya que gracias a este tipo de conocimiento estamos garantizando un trabajo bien diseñado por lo tanto funcional y como resultado un libro de arte que puede estar en el mercado, lo que se pretende es:

Diseñar un manual que especifique los requisitos editoriales que debe contener un libro de arte.

- Plantear la relación del diseño gráfico y editorial en los libros de arte
- Mediante una investigación de campo, determinar cual es el diseño más adecuado.
- Diseñar un manual que contenga los resultados obtenidos de la investigación.

Por medio de un estudio minucioso de los diferentes diseños que existen en algunas editoriales de libros de arte, se tomarán los elementos necesarios para cumplir las exigencias visuales y conceptuales del diseño editorial.

Así que se ha hecho una breve investigación sobre el libro de arte en el primer y segundo capítulo como parte de la recopilación de datos generales, para adentrar al diseñador en el mundo editorial y como apoyo para el tercer capítulo, que es el proyecto de diseño del libro de arte, de manera que todo se complementa para ser una fuente de información completa donde el diseñador inexperto puede obtener conocimiento específico del tema.

# I. El Libro De Arte

## 1.1 Historia Del Libro De Arte

Desde la Prehistoria hasta nuestros días, podemos encontrar miles de obras, de cualquier época y cultura que aunque tienen otros fines, de alguna manera son el inicio del concepto actual de los libros de arte: huesos tallados, tablillas babilónicas, papiros egipcios, libros de oración tibetanos, libros de la cultura cristiana como el Codex de Kells o el Beato de Liébana, etc., una sucesión de obras hasta llegar al concepto actual del libro de Arte, fue en Francia exactamente en la Época Romántica, cuando se comenzó a trabajar unido a los textos e imágenes de artistas plásticos, en ediciones realizadas en calidades magnificas, en tiradas muy cortas y numeradas, llegando a tener una producción amplísima en este tipo de obras, de estas primeras ediciones hay una que destaca, es la traducción de Mallarme del poema de COE “El cuervo” y que estaría ilustrada por



1. La Prose Du Transsiberien, Libro De Arte De Juan Manuel Bonet.

Manett y que salió al público en 1875. En las primeras décadas del siglo XX, Skira el editor de los surrealistas Kahnweile o Vollard hacen magnificas ediciones con obras de Hugué, Picasso, Gris, Matisse, donde la obra gráfica no aparece firmada y el artista plástico estampa su rubrica en el colofón del libro, dando así no solo unidad sino el carácter de totalidad que tiene estos libros, una de las obras mas importantes de Vollard fue en 1931 llamada “La obra desconocida de Balzac” que contenía trece aguafuertes de Pablo Picasso. Otro libro de arte importante de esa época fue de Juan Manuel Bonet “La Prose Du Transsiberien”, fue publicado en París, donde colaboran Sonia Delaunay ilustrando y Blaise Cendrars realizando los textos, aunque se tenía pensada una producción de 150 ejemplares, se dice que solo se elaboraron 50, este libro es un desplegable de más de dos metros de longitud y está dividido en dos bandas verticales; la columna de la derecha contiene el poema de Cendrás es una tira de dibujos realizados con la técnica del pouchair, en el que se puede adivinar la silueta de la Torre Eiffel, icono recurrente en

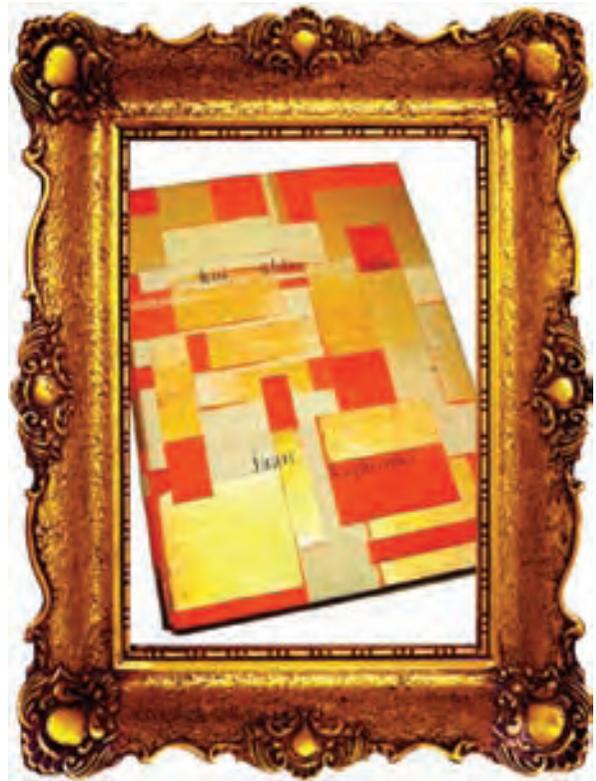
la obra de Sonia Delaunay, en la época de los cuarentas el Editor Gustavo Gili en su colección “la cometa” publico ediciones con magnificas ilustraciones por Saura Millares.

## 1.2 El Libro De Arte Y Su Diseño

Cuando hablamos de un libro de arte, debemos mencionar que no hay normas fijas, por lo que el diseño de este puede cambiar, entre uno y otro ligeramente en algunas editoriales, pero lo que se pretende mediante esta investigación, es reunir las características adecuadas de un libro de arte modelo, aunque debemos mencionar que el diseño muchas veces es controlado de acuerdo con el presupuesto planteado, lo que lleva al diseñador a tomar ciertas medidas, como pueden ser eliminar páginas blancas o reducir los márgenes.

“Gracias a la aparición tanto de la autoedición como las nuevas técnicas de impresión, el libro se consume más que en otras épocas y no es la excepción el libro de arte, donde el diseño editorial a tomado gran relevancia para poder competir en el mercado, ya que las editoriales se ven obligadas a poner gran atención en el diseño de este, ahora que el publico es cada vez más conciente en cuanto a conocimientos visuales se refiere...” (Tang- Fawcett roger, p.192).

Gracias a que el lector prefiere comprar publicaciones más vistosas, de fácil lectura que se expresen de forma clara y comprensible. La elección del papel, las técnicas de impresión, los métodos de plegado y encuadernación en el diseño de libros, están limitados por la imaginación del diseñador o el presupuesto de la editorial, aunque existen algunos libros que



2. Diseño De Libro De Arte



3. Libro De Artista

para cumplir su función no necesitan de excentricidades, hay algunos que se transforman tan solo con los acabados, pero cuando se trata de las nuevas tendencias del diseño del libro es difícil conceptualizarlas, ya que siempre está en constante evolución y sufre cambios que afectan al nuevo diseño. Es así que se debe pensar como algo que debe adecuarse al contenido del libro y al público que va dirigido, lo que jamás ha de pasar de moda es la calidad que es un factor que seduce al consumidor con sus formatos no convencionales, técnicas de impresión, materiales poco comunes; que son diseñados para gente que tiene cierta conciencia de la cultura visual, por ello que el diseño es más complicado en cuanto a maquetación, tipografía e ilustración. Ahora las portadas de arte, son útiles para crear tendencia, incluso se han investigado diversas formas, colores y materiales para su realización, para los editores el libro de arte, se ha convertido en una norma explorar distintas técnicas de producción, ya sea el formato, encuadernado, el material de la cubierta, con el fin de satisfacer un público sediento de novedades, se ha evolucionado tanto en este tipo de libros, que ahora no es solo su prioridad mostrar arte, sino que los mismos libros fueran obras de arte en sí mismos. Para darse cuenta de que punto a alcanzado el libro de arte, es tan fácil como ir a una librería especializada donde abundan miles de ejemplos, no existe el límite del diseño con respecto al contenido, ya que la mayoría de los experimentos se limitan a la portada, el formato o la encuadernación, ya que cuando hablamos de la tipografía se debe mantener en un límite adecuado ya que se tiene la necesidad de cumplir ciertas reglas, cuando se hacen reediciones en otras lenguas.



4. Portadas De Libros De Arte

El escritor Alan Powers dice que las cubiertas mejor resueltas “Poseen Una Forma De Erotismo Oculto, Ya Que Se Conectan Con Una Parte Indefensa De Nuestra Personalidad Para Decirnos, Tómate Soy, Tuyo”<sup>1</sup>

1. Roger Fawett-Tang, Diseño de libros contemporáneo, Edt. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

# II. Diseño Editorial

## 2.1 El Formato Del Libro

Un libro bien diseñado esta estrechamente relacionado con el tacto y la vista humana, marcando reglas en cuanto al formato, grosor y peso, en el caso del formato depende directamente de las tradiciones o corrientes que puedan influir, así como el tamaño del papel y la impresión, en el caso de los libros de arte es importante resaltar las ilustraciones, así que deben tener un tamaño adecuado, por lo que requieren un formato mayor con proporciones diferentes, cuando hablamos del tamaño de un libro, ya sea su altura o anchura, se habla de su formato o su forma y se obtiene doblando la hoja completa las veces que sean necesarias, hasta obtener el tamaño requerido, entre mas doblamos el pliego el formato se va haciendo mas pequeño, existen múltiples normas sobre el formato de acuerdo al tema del libro, en el caso del libro de arte, los

formatos que se han utilizado regularmente son el A1 que mide 40 cm o mas de altura, el A2 de 28 a 39 cm y el A3 que va de 20 a 28 cm, estás son medidas normalizadas, dejando atrás las denominaciones, plano, folio y cuarto, ya que ahora se designan sus medidas en centímetros.



5. Tipos De Formato

## 2.2 La Retícula

Una de las bases principales que un diseñador gráfico debe tener conciente antes de diseñar una retícula que se entiende como base sobre la que se asientan los elementos gráficos, es el objetivo de comunicación gráfica que se tiene en mente, es un proceso previo de comprensión y conceptualización de lo que se quiere transmitir.

Al tener en cuenta este concepto la retícula quedará condicionada a las características del documento gráfico de que se trate.

“Si la retícula se deja ver, si el material ilustrativo no cabe en ella, y las distintas imágenes dejan de comportarse como tales para conformar parte de una trama, si las cajas de texto y las zonas dedicadas a las imágenes, comienzan a verse como cajas y zonas y no como texto e imágenes, porque un principio de organización, no se considera auxiliar si no se ha convertido en director del diseño, entonces algo va mal” (Hochulli Jost, Kinross Robin, p.44).



6. Retícula “Diego Rivera”

En este caso cuando las imágenes tienen dimensiones diferentes la retícula debe adaptarse a las proporciones de la imagen, por ello se tiene la opción de trabajar libremente cualquier retícula, aunque no deja de tener cierto equilibrio, ya que se puede ver claramente que se justifican las imágenes al pie de éstas, mientras las cajas de texto están correctamente justificadas, evitando una confusión visual lo que podría arruinar el diseño al no existir ningún orden.



7. Retícula “Mone”t

En estas páginas podemos ver un sistema de retícula de tres columnas, las cuales resultan perfectamente equilibradas en todos sus puntos, en las dos primeras columnas se alojan dos cajas de texto y unidas justifican la imagen, la tercera contiene imágenes pequeñas e información breve de la mismas, creando armonía.



8. Retícula Leonardo Davinci

En este caso se puede ver un sistema de dos columnas, en la cual los objetos se alinean en la parte superior y a la izquierda de los campos de la retícula, mientras el texto es justificado en la parte inferior de este, con un sistema reticular múltiple, el cual es generado a partir de dos o mas subdivisiones pero aún así se puede decir que es una estructura formal ya que respeta cierto equilibrio.



9. Retícula "Arte Minimalista"

Este ejemplo representa una retícula básica por las proporciones de sus campos que son iguales, aunque existen ciertos detalles como medianiles muy reducidos o espacios en blanco demasiado grandes, que provocan que los elementos se perciban totalmente estáticos y monótonos.



10. Retícula "Toulouse Lautrec"

Esta retícula de dos campos ofrece la posibilidad de ver imágenes más grandes y se pueden apreciar mejor, la disposición de estas crea ritmo y dinamismo las cajas de texto son pequeñas en una sola columna, que hacen que la lectura no sea tediosa, lo que se logra con esta retícula es que el foco de atención sean las imágenes, dejando en segundo termino el texto.



11. Retícula "El Egipto Keiichi Tahara"

En este libro lo que se propone es una vista apaisada de la imagen a dos páginas, donde se recurre a una apreciación un poco más libre, sin recurrir a un tipo de retícula que marque por lo menos un margen.



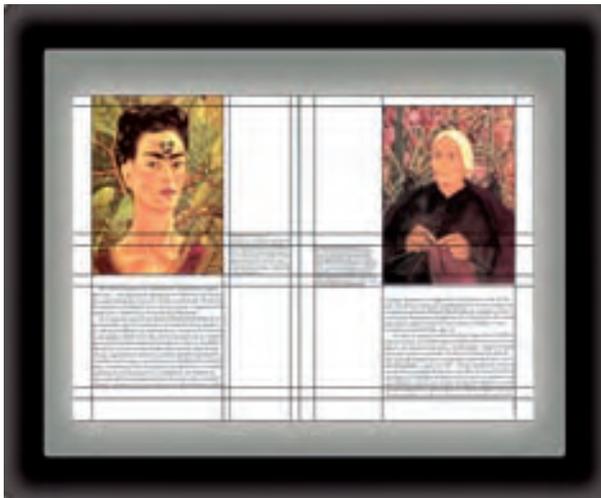
12. Retícula "Rembrandt"

Se puede apreciar una retícula que justifica todos los elementos de las dos páginas no hay ningún tipo de desequilibrio y la imagen como la caja del texto toman la misma importancia.



13. Retícula "Khalo-a"

En este caso tampoco existe una justificación entre sus elementos, la imagen no está alineada, y el área de texto es muy grande así como los márgenes no son iguales entre páginas.



14. Retícula "Kahlo-b"

Aquí la imagen toma gran importancia, no existen proporción alguna en la retícula, la imagen sobrepasa los límites del margen aunque se justifica con bloques de texto, más no existe alguna otra justificación que la que se da en la parte superior de la imagen y el texto, incluso los márgenes no son respetados.



15. Retícula "Artistas Con Carácter Un Lustró De Arte"

Es una retícula que guarda su proporción en cuestión de bloques tipográficos, aunque la imagen no respete el margen superior, toma equilibrio con el orden de los márgenes de los costados.

## 2.3 Selección Tipográfica

La tipografía que predomina en los libros de arte analizados, es la Times New Roman, encontrada en nueve casos, esta tipografía nace cuando en 1931, después de que Stanley Morison escribiera un artículo criticando al periódico The Times por estar mal impreso y tipográficamente anticuado, fue contratado para diseñar una nueva tipografía para este periódico, el nuevo diseño fue supervisado por Stanley Morison y dibujado por Víctor Lardent, con esta tipografía se consigue una mayor legibilidad así como una economía de espacio ya que fue optimizada para su uso en las nuevas tecnologías como la linotipia y goza de mucha popularidad al ser integrada en los sistemas operativos Macintosh y Windows, sin duda fue imprescindible como recurso natural en los libros, periódicos y revistas que hicieron de esta tipografía la preferida, gracias a su flexibilidad y legibilidad.

TIMES NEW ROMAN  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890(«»<>“”&%#¿¡!~\*~[]")

ARIAL  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890(«»<>“”&%#¿¡!~\*~[]")

En un solo caso se utilizó la tipografía Arial que fue diseñada por el equipo de Monotype para Microsoft cuando lanzó el formato estándar “True Type” para acompañar al Windows 3.1, el éxito del sistema operativo haría que la Arial sea actualmente una de las tipografías más usadas junto con la Helvética o la Times, se trata de un tipo funcional, simple y muy versátil, una de las que posee mejor hinting (retoques que se le hacen para que pueda ser leída correctamente en un monitor) ya que Microsoft hizo muchísimos esfuerzos en optimizarla, en ocasiones, ha sido bastante criticada por ser considerada como una copia de baja calidad de la Helvética, lo cierto es que existen destacadas de diferencias entre las dos familias y algunos caracteres son bastante distintos. La tipografía Arial es considerada por los tipógrafos como una imitación burda y barata de la Helvética, que carece de las características que distinguieron al diseño original suizo. Lo cierto es que fue creada para su uso en computadora, más que para ser leída en papel, este tipo de letra tiene cambios sutiles en la forma y el espacio entre las letras con el fin de hacerla más apta para ser leída en una pantalla a varias resoluciones.

Ya que se ha analizado las distintas características de las familias y cual es la más adecuada para el libro de arte, podemos estudiar la composición, para ello se deben tomar en cuenta muchos factores, como el largo que tendrá cada renglón, cuantos caracteres o palabras en promedio pueden integrarlo, un renglón debe de estar integrado por 8 y 10 palabras, si hablamos de caracteres tomaremos la propuesta de Emil Ruder, que establece entre 50 y 60 caracteres, para lograr una adecuada composición, se debe establecer inicialmente una adecuada separación entre las palabras que forman el renglón y la distancia que existe entre renglón y renglón, que arman el párrafo. Cuando hablamos del interlineado o kerning nos referimos al espacio entre palabra y palabra, el espacio entre las letras debe ser regular evitando espacios blancos ya que hacen que el

texto se vea cortado creando distracciones al lector, por lo que los espacios en tipografía suelen ser de un cuadratín o fracciones que pueden ser de  $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$  o  $1/6$ , medio cuadratín<sup>2</sup> se considera un espacio demasiado grande, hay tipógrafos que consideran que la medida de una letra mediana es correcta para el espaciado. No todas las líneas pueden siempre terminar con palabras enteras, en este caso se colocan las sílabas que quepan, seguidas de guión, teniendo en cuenta las reglas de ortografía, el espaciado es una operación importantísima y no siempre fácil para conseguir que sea uniforme en todas las palabras, a veces puede ser necesario o conveniente espaciar, particularmente cuando la medida es corta, las letras de uno o más vocablos; en este caso debe aumentarse proporcionalmente el espacio entre palabras.

Las palabras deben tener una separación que permita leer cada una como unidad, sin que se desconecte del grupo, generalmente expresamos ese espacio como suelto, normal y ajustado, en el suelto la separación es proporcional a la letra “o”, en el normal a la letra “i”. Todas las fuentes dependiendo de su estructura y anatomía se comportan de manera diferente en un renglón, por lo que no se puede establecer una fórmula mágica que resuelva dichos espacios en forma automática, Cada composición debe hacerse meticulosamente, especialmente cuando se compone para un párrafo justificado, se debe precisar el espaciado mínimo, normal y máximo con el que se podrá trabajar para llenar las líneas de texto que justifican de derecha a izquierda. El interlineado es el espacio vertical entre dos líneas sucesivas de texto, la medida se toma partiendo de la línea base a la línea base siguiente y se aplica en porcentajes, con relación al tamaño del tipo, es muy importante manejar los espacios blancos inmersos en una mancha, ya que de ello depende el éxito de la composición tipográfica, en los párrafos mal distribuidos se forman los llamados ríos, que son los espacios blancos entre las palabras y las líneas contiguas de un texto mal espaciado, que destruyen la mancha homogénea del bloque, su función es abrir la escritura dando luz, al hacer más grandes los espacios blancos entre renglones, la interlinea sigue cánones establecidos y es tomada en cuenta ya que en el diseño es un aspecto que beneficia al lector ya que con una interlinea adecuada se facilita la lectura.

Llamamos párrafo justificado a la composición tipográfica que llega a ambos márgenes derecho e izquierdo, formando un bloque de texto homogéneo, esta composición se logra ajustando el espaciado entre los caracteres y las palabras, de forma que cada renglón tenga las mismas dimensiones, la primera línea puede comenzar con una sangría y la última línea termina hacia el margen izquierdo, la alineación parte de las dos líneas paralelas, solo que el texto en ambos ex-

2. Blanco o espacio cuya anchura y altura es igual a la del cuerpo de letra empleado: En la edición de libros, los blancos de las sangrías se cuentan por cuadratines.

tremos debe llegar rigurosamente a los márgenes, dando la apariencia de un bloque macizo, debido a que posee todos estos beneficios es el tipo de justificación al que se recurre cuando se está haciendo un libro de arte, constándolo está que 8 de 10 libros de arte poseen estas características que da el párrafo justificado. El párrafo abanderado izquierdo es una composición que se hace partiendo de una línea guía que establece el margen izquierdo, apoyado en una línea auxiliar paralela que solo limita el desplazamiento, las palabras siguen una separación constante entre ellas hasta acercarse a la línea auxiliar, quedando de margen derecho una forma irregular o natural, su relación con la escritura manual hace que la legibilidad sea óptima, aunque también tiene su lado malo, le da al diseño poca armonía ya que las líneas terminan en diferentes proporciones y es poco agradable a la vista ver un texto desordenado, sin embargo es más frecuente encontrar este tipo de justificación en el pie de foto, ya que en todos los libros de arte se encontró esta característica.

## 2.4 La Imagen El Color del Libro De Arte

Es una de las experiencias visuales más impactantes que puede tener un ser humano, el color tiene el poder de penetrar en el subconsciente, obteniendo sensaciones que pueden influir en nuestro entorno, ya que nos llega cierta información al cerebro de acuerdo al significado de los colores que estamos observando, un ejemplo claro se encuentra en la naturaleza que nos enseña que tipos de contrastes y combinaciones suelen ser correctas para transmitir un mensaje adecuadamente. De esta técnica se logró descubrir ciertas reglas, de cómo contrastar los colores sin que estos se pierdan y se llama “ley de proporciones inversas entre la saturación y la superficie”<sup>3</sup> es así que: Cuanto mayor sea una superficie, menor debe ser la saturación del color que tenga. Sólo las superficies pequeñas, en medio de superficies amplias, admiten tonos saturados, a la inversa, no es recomendable.

La imagen en el libro de arte es muy importante, tanto en la portada como en los interiores son el foco de atención, así que el color por sí solo pierde importancia, para dar mayor enfoque a la imagen, pocas veces es integrando como parte del diseño en las páginas del libro de arte, de 10 libros solo uno utilizó el color como fondo, pero es poco recomendable ya que le da al diseño poca distinción, distrae la atención del lector, le resta importancia a las imágenes y no tiene ningún propósito lógico, por el cual beneficia al diseño.

Para obtener los mejores resultados de las imágenes hay que tener siempre en consideración

3. Un color que va a ocupar mucha superficie no debe ser muy saturado, sobre todo cuando va a incluir otros elementos de información en su interior.



16. Imagen En Semitono



17. Imagen En Mapa De Bits

los siguientes factores para que no afecten la calidad de la imagen impresa en una trama de semitonos: El primero es el número de píxeles por pulgada o por centímetro que tiene una imagen (ppi ó ppcm), segundo el número de líneas por pulgada de la frecuencia de trama o lineatura de trama (lpi), tercera la resolución final que debe tener el dispositivo de salida en donde se van a imprimir las imágenes (dpi) y por último un Cuarto punto es la escala de ampliación o de reducción de la imagen final teniendo en cuenta estos pasos estaremos seguros de que las imágenes del libro de arte serán de una calidad adecuada evitando falsas resoluciones y por lo tanto una calidad deficiente en las imágenes.

Todas las imágenes como fotografías ilustraciones y dibujos, se les denomina imágenes de tonos continuos, para ser visualizadas, manipuladas y retocadas en el ordenador son digitalizadas por medio de un escáner, este proceso transforma las imágenes de tonos continuos en una rejilla o cuadrícula a las que se le denomina imágenes en Mapa de Bits, cada uno de los cuadrados de la rejilla o cuadrícula recibe el nombre de píxel, comúnmente a los píxeles se les denomina puntos; la cantidad de píxeles que puede tener una imagen en una pulgada cuadrada se le conoce como la resolución de la imagen, esta resolución se mide en píxel por pulgada o por centímetro (ppi ó ppcm), cuanto más píxel por pulgada haya en una imagen más resolución tendrá un ejemplo sería: Tenemos una imagen de 6x4 pulgadas y

queremos escanearla a 300 ppi, con lo que obtendría 1800 pixeles por 1200 pixeles (6x300=1800 ppi y 4x300=1200 ppi) cada pulgada lineal salvada contendrá 300 pixeles o puntos, la cantidad de pixeles de la imagen salvada será de 1800 x 1200 es decir, 2'160,000 pixeles o 2.16 millones de pixeles o 2.16 Mega Pixeles.

La terminología lpi (líneas por pulgada) utiliza un trama lineal para romper los tonos continuos en medios tonos, los píxeles de la imagen en tintas planas son llamadas celdas de semitonos cuando estas son pequeñas dan la apariencia de combinarse con el fondo blanco para crear tonos claros de una tinta, las celdas mayores imprimen sombras más oscuras, se descubrió el método de imprimir con pequeños puntos de tinta negra para simular los diferentes tonos de negro o gris y simular una impresión de tono continuo, si una gran cantidad de puntos se reproducían en un espacio dado, parecería como un tono muy oscuro y si solamente una pequeña cantidad de puntos pequeños se imprimían, casi no habría tinta y parecería como un tono muy claro. Un 50% o gris, por ejemplo se lograba con una rejilla en la cual se marcaban la mitad de las celdas de la rejilla en negro y se dejaba la otra mitad en blanco, este ardid fue utilizado para reproducir las imágenes fotográficas originales de tonos continuos y convirtiéndolas a tramas divididas en rejillas, estas se llamaban tramas lineales dado que las líneas definían la rejilla, dentro de cada celda de la rejilla se imprimían un número de pequeños puntos de tinta negra.

En muchas de las imágenes utilizadas, la resolución de la digitalización no es la misma que la resolución de salida, por lo que la imagen en mapa de bits es remuestreada para producir una nueva rejilla de salida, estos micro puntos, son la base para construir los puntos de trama o la lineatura de trama, expresada en lpi (líneas por pulgada) tiene mucho que ver con la cantidad de detalle que puede reproducirse al imprimir, al aumentar la trama de líneas se reproducirán más detalles, la lineatura de trama que generalmente se usan en las imprentas comerciales y las publicaciones dependen del sistema de impresión que utilicen, en el caso de los libros de arte generalmente manejan una lineatura más alta que va desde los 133 a 200 lpi, dependiendo de la calidad de la imagen y el acabado final del impreso se usan estas lineaturas de trama, para que exista una relación entre lo que es la lineatura de trama y la resolución de una imagen se ha llegado a una conclusión que establece una resolución óptima para las imágenes escaneadas, esta relación es de 1,5 a 2.0 ppi/lpi, por ejemplo si una imagen se quiere imprimir a una lineatura de 150 lpi, se aplica una formula cuando la imagen a tratar se va a escanear a un 100% que es: 150 (lpi) x 1,5 (qf) = 225 dpi, en este caso al trabajar con una lineatura mayor a 133 lpi, usamos 1,5 como factor de calidad, cuando se trabaja con una ampliación o reducción de una imagen, se emplea otra fórmula para calcular la resolución exacta para ser escaneada la cual sería:

Tamaño final de la imagen

Tamaño original de la imagen X lpi = dpi

## 2.5 El Papel Y La Impresión

El peso en el papel se denomina gramaje y sirve para calcular el peso de los diversos tamaños en metros cuadrados del papel que circula en el mercado, las cartulinas y los papeles de más de 180 gramos son utilizados para los forros de los libros, los nombres de algunas son bristol, marfil, opalina etc, como el papel, la cartulina puede ser satinada, alisada, mate y cuché, las que son más gruesas se llaman cartones, y son muy utilizados por aquellos que realizan los famosos libros-objeto, pero en el ámbito editorial es empleado para las pastas duras de encuadernación de lujo o semilujo.

Una parte importante del papel es su aspecto como pueden ser naturales, que son los que no llevan ningún recubrimiento y los size press o encolados superficiales, pigmentados, estucados o cuchés, del tipo natural esta el alisado que es áspero y rugoso, no lleva ningún tratamiento solo es el papel que sale de la maquina y se imprime directamente, sirve para aquella obra que solo se compone por texto, debido a su impresión se facilita su lectura, el papel satinado, bruñido o glaseado se logra mediante un proceso donde las hojas se hacen pasar por dos rodillos de una máquina llamada calandria y son estos rodillos los que dan el brillo, entre mas se pasan las hojas por estos rodillos mayor será el brillo debido a la presión y al calor que se le aplican.

Existe el papel que solo es satinado por un lado, este tipo de papel se recomienda para imprimir ediciones corrientes y sin ilustraciones, para hacer el papel estucado o cuché se le agrega al papel normal una mezcla especial a base de caolín, arcilla blanca de gran pureza, mezclada con yeso y otros ingredientes, después de este proceso pasa a la calandria donde recibe gran presión, este tipo de papel sirve para impresiones tramadas y fotografías, para cada tipo de papel existe un tipo de impresión adecuado en el caso del offset<sup>4</sup> se requiere de un papel blanco y bien encolado para conseguir una buena impresión, con el huecograbado no existe ningún tipo de problema ya que se puede imprimir en cualquier clase de papel, pero en específico hay dos tipos de papel con los que suele tener muy buena calidad estos son los satinados y encolados.

El papel en el libro de arte, por el número de imágenes y lo que se pretende con ellas, debe de ser de gran calidad, la mejor opción son los papeles satinados que hacen que la impresión de la imagen se vea definida, aunque se debe tener cuidado con el brillo del papel ya que los reflejos molestarían al lector, de 10 libros 9 son los que tienen el papel adecuado y la impresión correcta que hace que se aprecie en la imagen, el máximo brillo como mayor profundidad, en el caso del libro que no llena estos elementos es porque las imágenes en escala de grises, pero para ello hay que tomar también precauciones para sacar el mayor beneficio del papel, aunque este sea de baja calidad así que si se imprime en offset, se puede obtener tramas más finas sobre el papel aunque el pliego no sea encolado.

4. La impresión Offset es un método de reproducción de documentos e imágenes sobre papel, o materiales similares, que consiste en aplicar una tinta, generalmente oleosa, sobre una plancha metálica.

## 2.6 La Distinción O La Economía En La Encuadernación

Existen diferentes clases de encuadernación la más usual se llama rústica, es una cartulina impresa plastificada o barnizada que cubre el libro y se denomina forro, otra es la encuadernación de lujo y artística que puede hacerse con distintos materiales como piel u otros materiales que por general suelen ser muy costosos, pero hoy en día se han diseñado libros que imitan el lujo de estos libros con materiales menos costosos. El diseñador tiene la opción de escoger distintos tipos de materiales que se adecuan al propósito del libro, así como los acabados como pueden ser: Distintos tipos de relieve y de impresión, la adicción de marcas impresas o en relieve, u otros tipos de opciones para la encuadernación, como por ejemplo, para libros de formatos grandes se tiene la opción de redondear el lomo que suele ser útil porque el libro tiene una mejor apertura al ejercer menos presión, el dejar cejas de 2.5 cm. pero entre menor sea mejor cuidado se vera el diseño, las tapas duras abundan en el libro de arte 5 de cada diez libros analizados hacen uso de las pastas duras que aseguran la durabilidad del libro así como el guardapolvos que también es característico del libro de arte.



# III. El Arte De Hacer Un Libro De Arte

## 3.1 Recopilación De Datos

Teniendo una base metodológica podemos comenzar con el diseño, como antes se ha dicho se debe trabajar por etapas, analizar a fondo los elementos para después reorganizarlos de la manera más adecuada, para ello se necesita saber que clase de herramientas necesitamos, el formato es un aspecto muy importante en el diseño, se debe tener en cuenta que el propósito del libro de arte es mostrar su obra en un

tamaño considerable, que pueda ser examinado a detalle, el texto sirve como complemento para las imágenes, en este caso las obras de arte.



## Diego Rivera



Formato: Octavo Marquilla  
17cm, A4  
Retícula: Simple  
Tipografía: Times New Roman  
10 pts, Justificado  
Color: Ninguno  
Papel: Satinado  
Pastas: Duras

## Leonardo Davinci



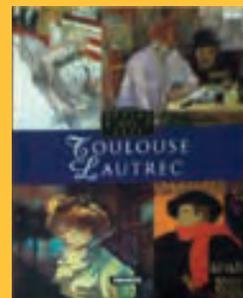
Formato: Octavo 23,5cm, A3  
Retícula: Simple  
Tipografía: Times New Roman  
10 pts, Abanderado a la izquierda  
Color: En las solapas  
Papel: Satinado  
Pastas: Duras y Guardapolvos

## Arte Minimalista



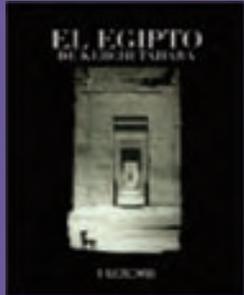
Formato: Octavo 23cm, A3  
Retícula: Dos columnas  
Tipografía: Arial, 10 pts, Justificado  
Color: Color en contraportada  
Papel: Satinado  
Pastas: Semiduras

## Toulouse Lautrec



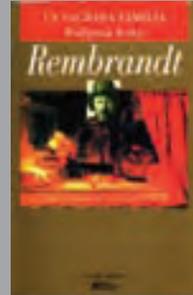
Formato: Cuarto 32,5 cm, A2  
Retícula: Dos columnas  
Tipografía: Times New Roman  
12 pts, Justificado  
Color: Como portada y contraportada  
Papel: Satinado  
Pastas: Blandas

## El Egipto de Kichii Tahara



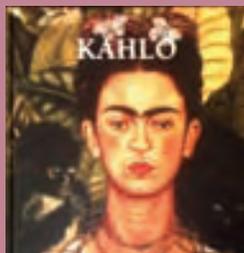
Formato: Octavo 22 cm, A3  
Retícula: Simple  
Tipografía: Times New Roman  
10 pts, Justificado  
Color: En portada y contraportada  
Papel: Satinado  
Pastas: Duras y guardapolvos

## Rembrandt



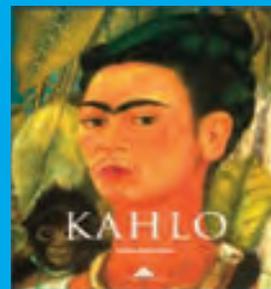
Formato: Octavo 21cm, A3  
Retícula: Dos columnas  
Tipografía: Times New Roman  
10 pts, Justificado  
Color: En portada y contraportada  
Papel: Satinado  
Pastas: Blandas

## Kahlo-a



Formato: Octavo 24,5cm, A3  
Retícula: Simple  
Tipografía: Arial, 10 pts, Justificado  
Color: Color en contraportada  
Papel: Satinado  
Pastas: Duras

## Kahlo-b



Formato: Octavo 23,5 cm, A3  
Retícula: Dos columnas  
Tipografía: Times New Roman  
10 pts, Justificado a la izquierda  
Color: En solapas  
Papel: Satinado  
Pastas: Duras y Guardapolvos

## 3.2 Análisis De Datos

Después de haber recopilado los datos necesarios para el diseño del libro de arte, debemos hacer un análisis de estos para ver como se han sido resueltos anteriormente los problemas de diseño con relación al proyecto, aún en este paso estamos tomando en cuenta los valores técnicos, o sea



II Análisis del formato.

parámetros que podemos utilizar en nuestro proyecto y que nos ayudarán a crear una solución correcta, como también nos daremos cuenta, que elementos de diseño fueron utilizados anteriormente que no benefician al libro de arte. Retomando los datos arrojados por la investigación el formato más utilizado fue el Octavo A3 que vario de los 20 a los 24.5 cm, medidas adecuadas para un buen aprecio de la obra, pero también útil en cuanto a que se facilita su manejo, sin ser demasiado grande y pesado para su uso, el libro puede no tener un formato grande, pero si

se cuenta con una retícula adecuada se puede hacer un buen uso de los espacios, no existirá problema ya que estamos hablando de libros de fácil acceso económico, cuando es mayor el presupuesto se puede contar con formatos grandes y recursos más lujosos, el tamaño que utilizaremos específicamente por los datos analizados es un Octavo de 23.5 cm que fue el que más se maneja.

La retícula es un método básico en el trabajo de diseño, ya que nos ayuda de manera sencilla y eficaz en la disposición de los elementos, por eso es importante contar con una buena retícula, con ello ganamos espacio visual y una mayor interacción entre los elementos de diseño creando una armonía que no obtendríamos sin una buena retícula, por ello es una vía adecuada para la construcción objetiva de los elementos, completando la tarea de unificarlos, ya que provee al diseñador una herramienta eficaz para crear diseños lo suficientemente coherentes ya que una es-



III Análisis De La Retícula.

estructura bien planeada crea un orden entre los elementos, haciendo de todos ellos una unidad, para su construcción existe una regla que se debe seguir en el caso de los libros de arte particularmente ya que debe estar diseñada para darle mayor importancia a las imágenes, por lo tanto nace de la división horizontal de la caja en tantas partes sean necesarias siendo estas iguales con un intervalo coherente entre ellas, en la parte vertical que no es más que la altura de la caja deben plantearse las líneas pertinentes, la altura de la mancha contiene un número entero de estas proporciones, cuando se cuenta con reproducciones de proporciones diferentes se puede recurrir a un método más sencillo donde se fijan una o dos líneas sobre las que se disponen las obras sin más restricciones. De acuerdo a la investigación 6 de cada 10 libros de arte maneja una

retícula a dos columnas que le da al diseño gran espacio para el manejo de imágenes y es espacio de los blancos que no son mas que espacios que crean un marco natural a las imágenes dándole así contraste tomando mayor relevancia.

La tipografía que más se utilizó en 9 casos fue la Times New Roman en contraste con un solo libro que recurrió a la tipografía Arial, esto es debido a la flexibilidad y legibilidad de la Times New Roman, por lo general es la tipografía más utilizada en los libros, el tamaño del tipo varia de acuerdo al formato del libro, cuando hablamos del texto en bloque, debido a los resultados tomamos en cuenta los tamaños de acuerdo al formato elegido que es de 23.5 cm., de los libros investigados con este formato



IV Análisis De La Selección Tipográfica.

2 de ellos utilizan un puntaje de 10 puntos, comprobando así la regla idónea de que en un bloque de texto, el tamaño debe ser entre 8 y 11 puntos, al hablar de la alineación del texto, se encontró que 7 de los libros utilizaron el texto justificado, en contraposición a 3 libros que estaban abanderados a la izquierda.

El color como tal no toma gran relevancia en los libros de arte, es algo que queda en segundo termino o simplemente inexistente como tal, aun cuando nos referimos al color como herramienta de diseño, ya que se debe basar mas que nada en las imágenes que contienen ya sus propias tonalidades, que por si mismas le dan vida al libro de arte, es así que tratar de ajustar un diseño donde se le da cierta importancia al color se estará restando importancia a la imagen, solo afectaría al objetivo principal, ya que se debe tener en cuenta que si se recurre a las herramientas del diseño es solo con la intención de que los elementos principales tomen mayor relevancia en el diseño y no que la opaquen, por ello el color siempre dependerá por mucho de la imagen, por lo regular los únicos lugares donde es más frecuente ver este recurso es en la portada o contraportada de los libros resaltando la importancia de la

imagen o el significado del libro de arte, ya en sus interiores es difícil ver este recurso, solo en un libro se recurrió al color como fondo, se podría decir que es desatinado ya que sirve como un distractor que poco ayuda a que resalten las imágenes y solo le provee poca sutileza al diseño, creando ruido y exceso de elementos, que en un fondo blanco podría haber sido un diseño más unificado.



V Análisis Del Color Y La Imagen.

### 3.3 Impresión Y Encuadernado

Nuestro siguiente paso nos lleva a la creatividad, después de haber analizado todos los recursos necesarios para diseñar un libro de arte, gracias a los pasos anteriores podemos tomar decisiones adecuadas, que nos lleven a un proyecto funcional, dejando atrás las opciones sin bases fundamentadas que no nos aseguran un buen trabajo. Por consiguiente podremos pensar en que tipo de materiales y tecnología se puede requerir para la impresión del libro, cuando se tiene el presupuesto adecuado se puede recurrir a la experimentación de los materiales y las técnicas de impresión esto permite descubrir procesos mas fáciles o menos costosos todo ello depende de la disposición que tenga el diseñador en su trabajo y que tan arriesgado quiera ser, todo ello nos dará mas datos útiles para el proyecto. El papel que se utiliza frecuentemente para los libros de arte, gracias a que re riporta a las imágenes una calidad superior es el papel satinado, ya que le confiere a la imagen brillantes y rasgos más definidos, debido al recubrimiento de la superficie Al encuadernar un libro de arte lo estamos dotando de aspectos muy en cuestión de presentación,

manejo y durabilidad, se habla de una resistencia al uso como de su calidad, ya se ha dicho que existen distintas clases de encuadernado, la calidad y el costo depende del presupuesto pero siempre existen buenas opciones de encuadernados aunque se tenga un bajo presupuesto, por lo general en el libro de arte quien lo compra lo hace porque aprecia su valor así que el diseñador



VI Tipo De Papel En El Libro De Arte tiene que tener especial cuidado en su diseño y en su empastado, los resultados obtenidos nos dejan más claro lo antes dicho 4 de 10 libros utilizan pastas duras y guardapolvos que le dan un aspecto de lujo pero a bajo costo, 3 de ello recurren a las pastas blandas lo cual no es una buena idea ya que un libro de arte se compra con la finalidad de que dure por muchos años, así que con encuadernados como el rustico es difícil de conservarlos en buen estado, 2 de los libros tienen pastas duras, y 1 de ellos semiduras ya que el formato es muy grande muchas veces se debe decidir entre un formato mayor o una buena calidad de empastado.

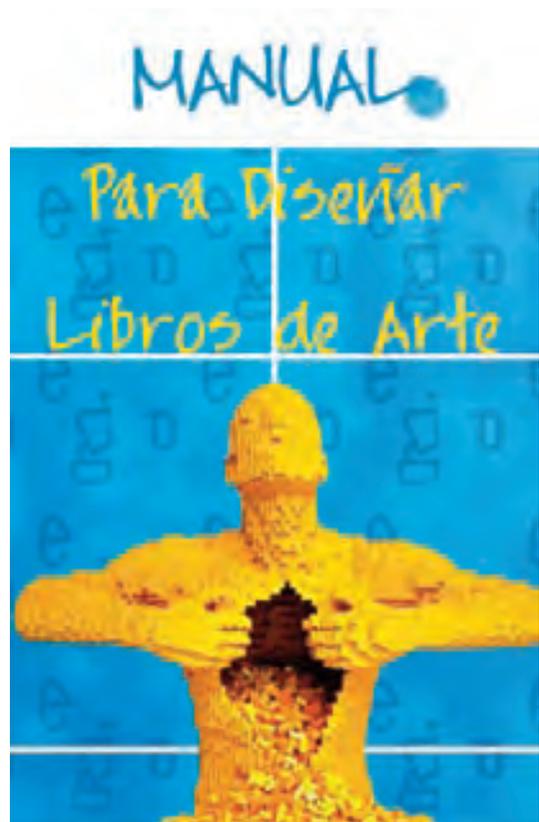


VII Empastado.

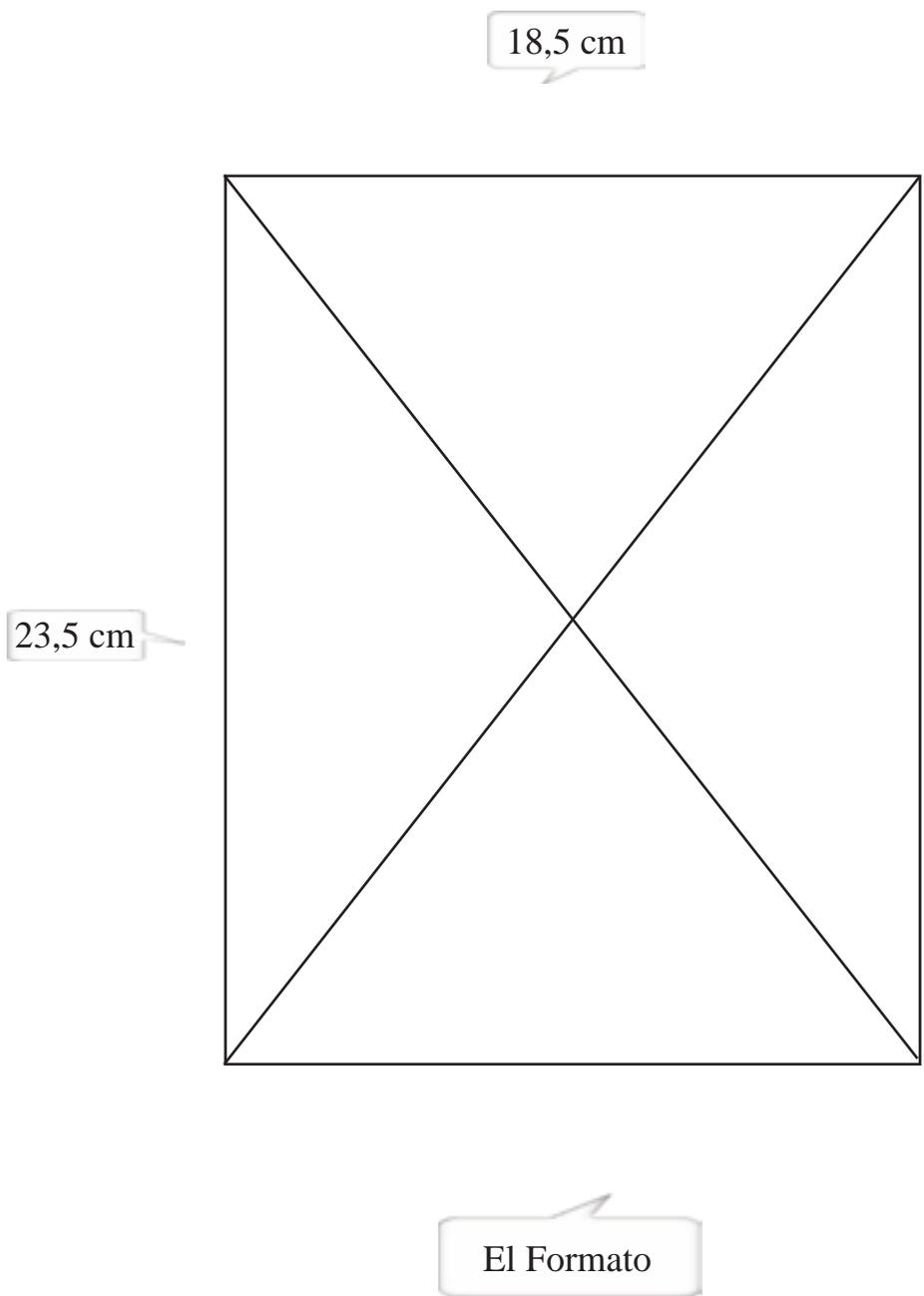
### 3.4 Diseño Del Libro De Arte

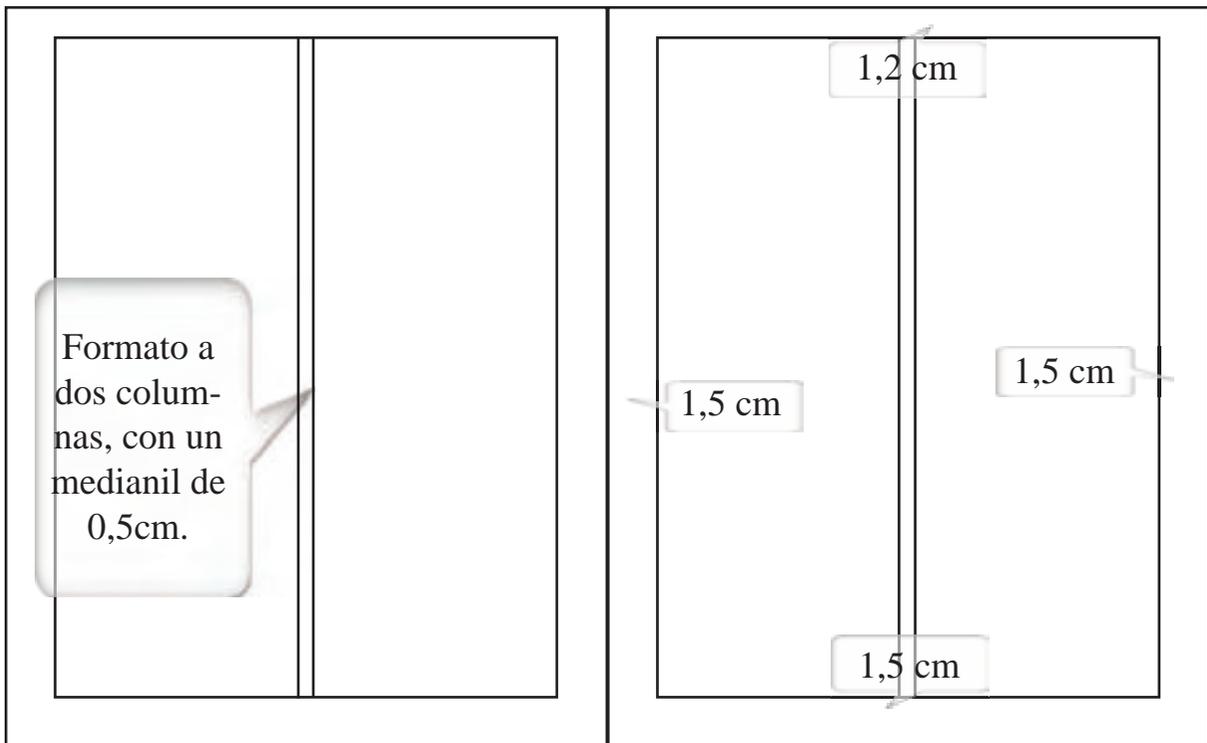
Este manual lo lleva paso a paso en la creación de libros de arte, es importante decir que debe tenerse un conocimiento previo de los elementos básicos de diseño, aunque no se pretenda abundar mucho en el tema se tiene que estar familiarizado, para una comprensión razonable del contenido, esta información es apoyada por material recopilado gracias a un estudio profundo del libro de arte y su diseño, teniendo como objetivo orientar en el proceso de creación de acuerdo a los parámetros recopilados. Esto permite que la información sea real mediante una medición de datos, para poder observar los resultados que cada uno ejerce en el diseño editorial de este, se debe ampliar la investigación a diferentes campos, ya que se puede extraer información valiosa y confiable, explicando el funcionamiento del diseño editorial en el estudio del libro de arte.

A partir de diseños ya creados y comprobando si un modelo u otro son funcionales en comparación con los hechos empíricos, se comprobará si la teoría que se va a presentar es realmente funcional en cuestión de diseño, apoyado por imágenes, que serán de gran ayuda en el proceso de comprensión del tema, así que este manual será una fuente de información que guíe al diseñador de forma fácil y adecuada en el proceso de creación, permitiendo que el diseñador tenga el conocimiento necesario para asegurar un buen proceso de diseño. Los objetivos de este estudio del diseño del libro de arte, determinarán el tipo de diseño que se debe de seguir, siendo posible la selección de uno o las combinación de dos o más diseños que establezcan la formula correcta, haciendo de esté un material útil para el diseñador, por este modo se espera que los procesos de diseño editorial que se desarrollarán más adelante se comprendan.



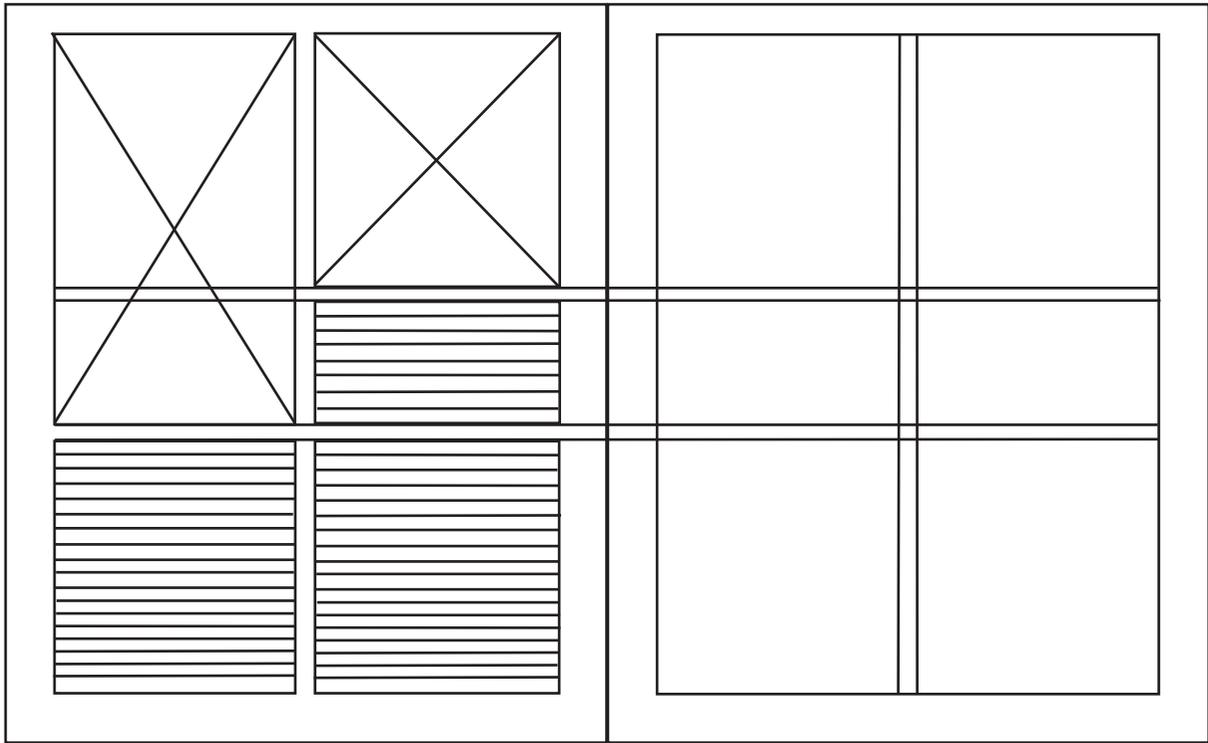
El formato que más se utiliza es el Octavo A3 que nace de los múltiples dobleces del pliego de papel, que va de los 20 cm. a los 28 cm. de altura, en la investigación se descubrió que el formato de 23,5cm es el que más se utiliza, el ejemplo a la izquierda es una muestra a un 50% del tamaño real, los beneficios de este formato son que le dan al diseño un aporte ergonómico importante, ya que es fácil de manejar no es estorboso, se tiene una disposición de las imágenes adecuado como del texto y cabe perfectamente en un estante.





Después de que ha sido definido el formato, lo primero en lo que se debe pensar es la proporción de los márgenes, en el libro de arte cuando la página esta compuesta de imágenes y texto los blancos serán reducidos pero apropiados para el encuadernado del libro que van en proporción al formato, así que para un A3 de 23,5cm. la proporción adecuada es de un margen izquierdo, derecho e inferior de 1,5cm. y superior de 1,2cm. En el caso de las páginas donde la imagen ocupa toda el área se dejan márgenes generosos que le brindan a la imagen contraste y una especie de marco natural, en este paso se decide cuantas columnas tendrá nuestro formato, gracias a la investigación podemos saber que un formato a dos columnas ofrece al libro de arte más posibilidades para combinar las imágenes y el texto, con un medianil de 0,5 cm. de ancho.

En el diseño del libro de arte se trabaja en base a una retícula debido a las diferentes proporciones y espacios que necesita la imagen y el texto, para crear una retícula apropiada se deben tomar encuentra dos factores que son las dimensiones de la imagen y las proporciones del texto, ya que la retícula se adaptará a estas proporciones, cando se trabaja con imágenes de diferentes longitudes se debe aplicar otro método de construcción, el cual consiste en fijar una o más líneas donde se disponen las imágenes sin más restricciones.



Ya teniendo los espacios originados por la retícula se pueden disponer las imágenes y el texto, pueden abarcar dos o tres espacios de acuerdo a sus proporciones, los espacios entre estos pueden variar de acuerdo a las dimensiones del documento, los espacios grandes, le dan aire al diseño y no se ven apretados los elementos, una retícula puede ser formal o informal, todo depende de la naturaleza de las imágenes, la informal es uno de los recursos más utilizados en el diseño del libro de arte ya que proporciona cierta libertad en la disposición de los elementos y es más fácil disponer de imágenes de distintas medidas.



Los principios llevan la información fundamental del libro comenzando por las páginas de cortesía que sirven como protección del libro, en especial a la portada, pero no es tan importante incluirlas por lo regular se prescinde de ellas o simplemente se agrega una, la falsa portada es la primera hoja impresa y contiene solo el título del libro o una imagen en escala de la misma obra, en la portada ilustrada como su nombre lo dice suele agregarse una imagen de la obra o una fotografía del artista, la que le sigue es la portada, la cual es la verdadera página de presentación del libro de arte, por ello debe ser una página impar o derecha, contiene el título, subtítulo, autor y editorial, por último la

página de derechos donde vienen establecidos los datos técnicos del libro, como son el número y fecha de la edición, si es una traducción al idioma, los nombres de los colaboradores, la reserva de derechos, el número de ISBN (Internacional Standard Book Number), el número original de ISBN si es una traducción, la leyenda “impreso en” y por último el nombre y domicilio de la casa editora.





### PORTADA ILUSTRADA

Contiene una imagen representativa del artista, ocupa gran parte de la página, puede diseñarse con o sin márgenes.

Autor: Texto centrado, 14 pts. siempre un puntaje menor al del título y el subtítulo.

Andre Kettenman

Título: Debe ir siempre con el mismo diseño. Centrado, tipo diferente a 36 pts las bajas, y 48 las altas.

*Toulouse Lautrec*

Subtítulo: Menor al título, a 18 pts.

*VIDA Y OBRA*

Fecha: Es opcional colocar la fecha onomástica del artista, en 18 pts.

1864-1901

Editorial: Logotipo y nombre de la editorial. 18 pts.

TASCHEN

#### PORTADA

En ella se dispone de una información un poco más amplia, como es el autor, el título, subtítulo, fecha de nacimiento y decesos del artista, por último el nombre de la editorial como su logotipo.

PORTADA:  
"El beso"-1892  
Oleo sobre cartón, 60 x 80 cm  
Colección Particular

CONTRAPORTADA:  
"Autorretrato"-1880  
Oleo sobre cartón, 40,5 x 32,5 cm  
Museo Toulouse-Lautrec

PORTADILLA:  
"La payasa Cha-U-Kao"-1895  
Oleo sobre cartón, 54 x 49 cm  
Musée d'Orsay

PORTADA ILUSTRADA:  
"En el salon de la rue des Moulins"-1894  
Oleo sobre lienzo 110x120 cm  
Colección Particular

Nombre de las  
obras utilizadas  
en el diseño del  
libro.

Datos de la edito-  
rial y datos lega-  
les, tipo a 8 pts.

© 2004 TASCHEM GmbH  
Hohenzollertring 53, mD-50672 Köln  
www.taschen.com  
Edición original: © 1992 Benedikt TASCHEM Verlag GmbH  
© 2004 TASCHEM GmbH  
© 2003 Banco de México Toulouse Lautrec  
Av. cinco de Mayo No.2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.  
Redacción y diseño Gráfico: Vanessa Carrillo  
Diseño de portada: Vanessa Carrillo  
Traducción: María Ordóñez-Rey, Kiel

Printed in México  
ISBN 970-234-678-4  
No está permitida la reproducción del contenido de este libro

#### PÁGINA LEGAL

Se compone por los datos de la editorial y los legales, como fechas anteriores de la edición, se escribe el título original si es una traducción, el nombre de los encargados del diseño editorial, de la portada, así como el fotógrafo, la reserva de derechos, el ISBN, si es traducción el ISBN original, la leyenda printed in y por ultimo la dirección de la editorial, en el caso del libro de arte las obras utilizadas en el diseño y va siempre detrás de la portada.

# Índice

Temas del libro  
de arte y su número  
de página  
correspondiente.

El aristócrata se convierte en pintor bohemio 8

Montmartre pintado en libertad 22

París conoce al Genio 40

La fama aumenta, la vida se escapa 55

Toulouse Lautrec cartelista y grabador 72

La herencia 87

Toulouse Lautrec 1864-1901: datos de su vida 92

Índice Cronológico 99

Bibliografía 100

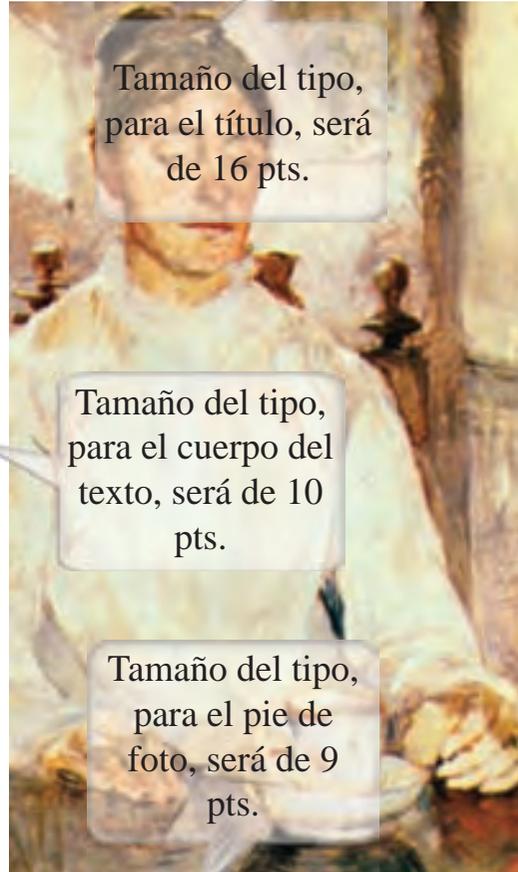
## INDICE DE CONTENIDO

Contiene los temas principales del libro, sin embargo en el libro de arte son pocos los que recurren a él, ya que le dan preferencia a otra información que va al final de la obra, así que no es imprescindible pero facilita al lector en la búsqueda de un tema en especial, la primera hoja del índice siempre debe ser impar. Hay quienes aprovechan la siguiente página para poner otra imagen.

## *El aristócrata se convierte en pintor bohemio*

El 24 de Noviembre de 1864 mientras un fuerte temporal azotaba la bonita población de Albi (sur de Francia), en el castillo de Bosc, el conde Alphonse-Charles- Jean Marie y la condesa Adèle-Zöe- Marie- Marquette Tapié de Céleyran veían nacer a su único hijo, Henri-Marie-Raymond de Toulouse- Lautrec-Monfa.

El manifiesto un fenomenal interés por el dibujo y la pintura se remonta a la infancia. De hecho, su padre, sus tíos y varios antepasados recientes eran tan aficionados a la caza como a la pintura. Su formación empieza en 1882 con Princeteau, un pintor animalista amigo de su familia, que le aconseja inscribirse en el estudio del pintor académico Léon Bonnat. Allí se ejercita, sobre todo, en la disciplina del dibujo, pero Bonnat clausura sus cursos y Toulouse decide entrar en la academia privada de Cormon en 1883. Allí coincide con algunos pintores de su edad que intentan desarrollar el legado impresionista, sobre todo con Émile Bernard y Vincent van Gogh, del que hace un retrato y con el que traba gran amistad. Un año después abandona el estudio de Cormon y se instala en la Rue Fontaine, en el mismo edificio en el que trabajaba Degas.



Tamaño del tipo,  
para el título, será  
de 16 pts.

Tamaño del tipo,  
para el cuerpo del  
texto, será de 10  
pts.

Tamaño del tipo,  
para el pie de  
foto, será de 9  
pts.

*La condesa de Toulouse-Lautrec*  
1881, 93,5 x 81 cm, óleo sobre lienzo  
ALBI: Musée Toulouse -Lautrec

Adèle la madre del pintor era una mujer muy culta, aunque se mostraba modesta. Seguramente su fe profunda fue la que le ayudó a superar las adversidades, que sufrió a lo largo de su vida.

8

### SELECCIÓN TIPOGRÁFICA

El tamaño del tipo del cuerpo de texto será de 10 pts, mientras que el de el pie de página es de 9 Pts. y el del título de 16, el texto será justificado para el bloque de texto y abanderado a la izquierda para la información de pie de foto, esta lleva datos correspondientes a la imagen como son el título, que va en negritas y cursivas, el año, dimensiones, técnica, y lugar en donde reside.



*En el Moulin Rouge*

1982, óleo sobre lienzo, 133,5x141cm  
Chicago: The Art Institute

La simultaneidad de diferentes acciones y los efectos de luz artificial, están representados mejor en esta obra que en otras anteriores. En el mundo de la luz donde casi no existen las sombras.

En 1889 se inaugura en París el Moulin Rouge, que expone junto a su puerta una escena de circo pintada por Toulouse. El nombre del pintor y el del cabaret quedarán unidos en el cartel que el primero realiza para el establecimiento en 1891. Ya aparece en él la Goulue, su bailarina estelar, cuya figura se reitera en otros cuadros y carteles. Todavía en 1895, cuando en plena decadencia se establece en una barraca en la Foire du Trône, será Toulouse el encargado de decorarla.

Todas las grandes estrellas del cabaret y el café concierto en París desde 1890

aparecen en la obra de Lautrec, aunque las más habituales fueron Yvette Guilbert y Jane Avril, a Yvette le consagró un álbum entero de litografías en 1894. Además del Moulin Rouge, Lautrec frecuentó otros locales, como el Jardin de Paris o el Divan Japonaise. Tampoco hay que olvidar a Aristide Bruant, un cantante de tendencias anarquistas que le introdujo en el mundo de Montmartre y para el que realizó algunos de sus más célebres carteles. Los espectáculos nocturnos de mala nota y los burdeles no monopolizan, sin embargo, la vida y la obra del pintor.

9

## DISEÑO DE LA PÁGINA

Aquí se muestra otra forma de disponer los elementos en base a la retícula, de acuerdo a los requerimientos de la imagen y el texto, en la página siguiente se muestra la retícula de dos páginas, y sus diversas disposiciones de los elementos.



## Índice Cronológico



*Autorretrato 1880*  
Museo Toulouse-Lautrec  
40,5 x 32,5 cm  
Óleo sobre cartón



*Carmen Gaudin de frente 1884*  
Sterling and Francine  
Clarck Art Institute  
51 x 41 cm.  
Óleo sobre lienzo



*El conde de Toulouse 1881*  
Colección Particular  
23,5 x 14 cm.  
Óleo sobre tabla



*Bailarina en su camerín 1885*  
Colección Particular  
115 x 101 cm.  
Fresco



*Condesa Emilie de Toulouse-Lautrec 1882*  
Museo Toulouse-Lautrec  
63 x 47,8 cm.  
Carboncillo



*Lavandera 1886*  
Colección Particular  
40 x 30 cm.  
Óleo sobre lienzo



*Mujer sentada en un diván 1883*  
Museo Toulouse-Lautrec  
55 x 46 cm.  
Óleo sobre lienzo



*Polvo de arroz 1887*  
Museo Nacional Van  
Gogh  
65 x 58 cm.  
Óleo sobre cartón

## INDICE CRONOLÓGICO

En el se muestran todas las obras cronológicamente, con su respectiva información, el cual tiene el mismo formato que en el pie de foto, puede llevar imágenes o no, eso depende del diseñador, en un tamaño de tipo de 9 pts.

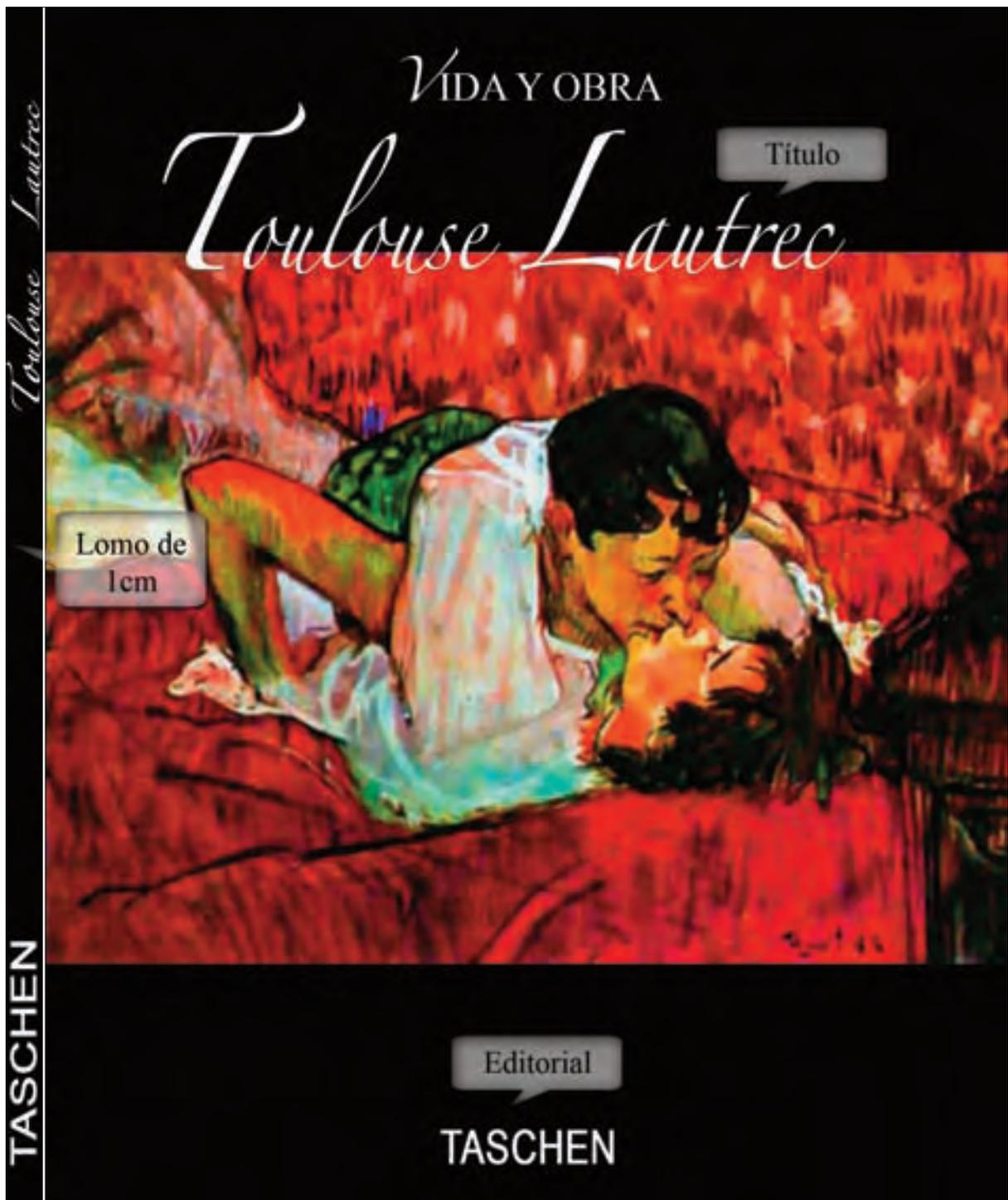
## *Bibliografía*

- ADRIANI, Gótz: Toulouse-Lautrec. Obra gráfica completa. Barcelona, 1981.
- ÁLVAREZ LOPERA, José María: De la Ilustración al Simbolismo. Barcelona, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo: El Arte Moderno, 1770-1970, 2 vols, Valencia, 1975.
- BORNAY, Erika: El siglo XIX, Historia Universal del Arte, vol. VIII. Barcelona, 1992.
- CATÁLOGO: Toulouse-Lautrec, De Albi y de otras colecciones, Fundación Juan March, 1996.
- GIONINI: VISANI, María: Toulouse Lautrec, Florencia, 1972.
- DELEVOY, Robert L.: Dimensión del siglo XX: 1900-1945, Barcelona, 1965.
- FELBINGER, Udo: Toulouse-Lautrec, Colonia, 1999.
- FOTBONA, Francesc: Las claves del arte modernista. Cómo identificarlo, Barcelona, 1988.
- GÁLLEGO, Julián y GIRALT-MIRACLE, Daniel: Toulouse-Lautrec. Obres del Museu d'Albi (Catálogo). Barcelona, 1985.
- GIMFERRER, Pere: Toulouse-Lautrec, Barcelona, 1990.
- GÚTIERREZ BURON, Jesús: Del Realismo al Impresionismo. Historia del arte, vol. IX. Madrid, 1992.
- HANSON, Laurence Y Elizabeth: Toulouse-Lautrec, Barcelona, 1981.

100

## BIBLIOGRAFÍA

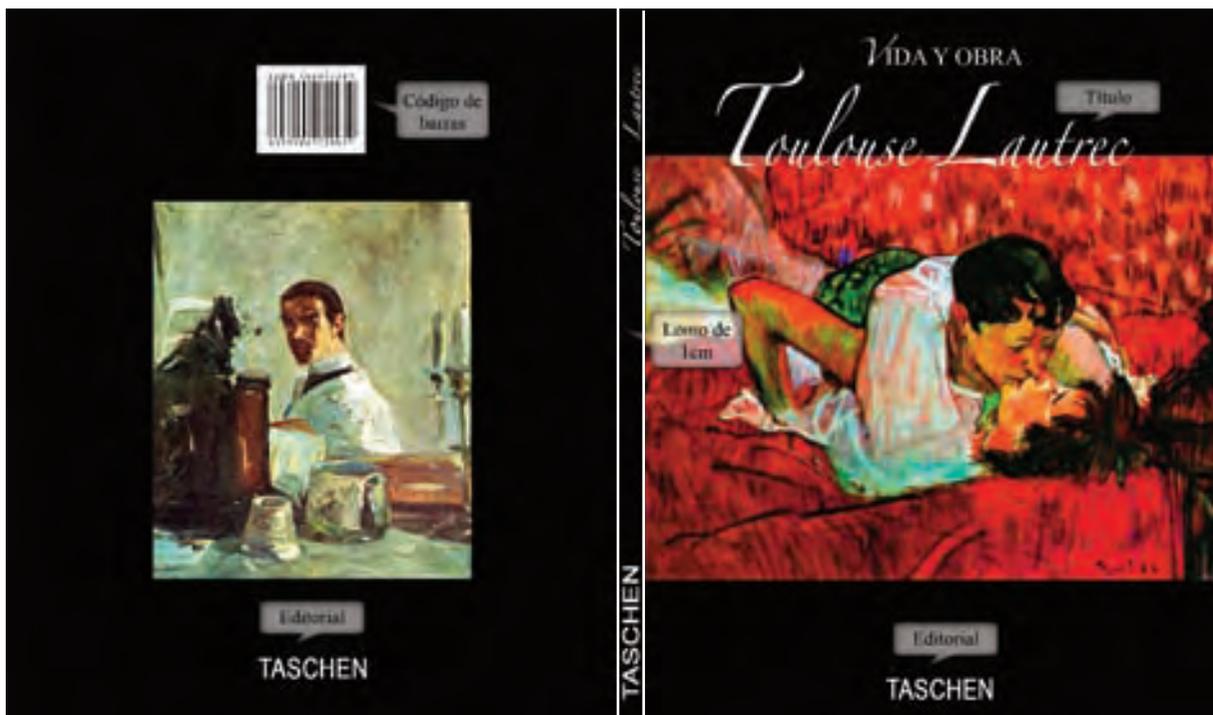
En esta página se colocan la referencia de los textos que fueron consultados, en una tipografía de 9 pts, siempre menor que la tipografía del contenido.



#### PORTADA

En la portada lleva el título, subtítulo, y el nombre de la editorial con su respectivo logotipo, en el lomo lleva los mismos datos.

El diseño de la portada es un aspecto importante en el libro de arte ya que es esta, quien logra una primera impresión, es así que debe ser atractiva a la vista, uno de los recursos que más se utiliza es la imagen ya que logra un mayor impacto en el receptor, en esté diseño se ha colocado una pintura que representa la obra del artista, la información de la portada se limita al título y la editorial, existe un contraste entre la imagen y el título, los dos elementos son importantes por lo tanto no podemos restarle importancia a ninguno de ellos. La medida del lomo depende directamente del numero de hojas contenidas en el libro, para un máximo de 100 hojas 1cm será suficiente, y también lleva información como es el título, el autor y el nombre la editorial. En la contraportada se colocó un autorretrato del artista centrada como elemento principal, por lo general se agrega al diseño, la fotografía del artista o una obra representativa de su trabajo, los datos contenidos en la anteportada es el nombre de la editorial, el código de barras y algunas veces la página web de la editorial. La disposición de los elementos en todos los casos debe contar siempre con una retícula por simple que sea y la portada no es la excepción ya que necesitamos crear armonía entre los elementos justificando así cada uno de ellos, con respecto a toda la composición.





Código de barras



Editorial

TASCHEN

### CONTRAPORTADA

En ella podemos encontrar el nombre de la editorial, una imagen del artista o una breve reseña del libro y por ultimo el código de barras.

# Conclusiones

Este proyecto aporta un conocimiento relevante en cuestión editorial, no solamente en el proceso que conlleva diseñar un libro de arte, sino en cada proyecto editorial, al que nos enfrentamos en este amplio campo que es el Diseño y la Comunicación Visual, no dista mucho de otros proyectos porque en cada uno de ellos siempre se planifica, se investiga y se esta en la búsqueda constante de la solución correcta para crear un buen diseño, por medio de las herramientas necesarias, es así que debemos ampliar nuestra visión y hallar la solución adecuada a todos los problemas de diseño a los que nos enfrentamos cada día, pero para ello no solo debemos aplicar los conocimientos aprendidos en la carrera, sino se debe comprender que estamos en una continua búsqueda de elementos y herramientas de diseño de acuerdo a los requerimientos editoriales como sus exigencias, esto solo se logra mediante la investigación y el estudio, pero muchas veces para un diseñador inexperto es muy difícil pararse a investigar y empaparse del conocimiento necesario que un proyecto requiere, y muy fácil pretender crear un proyecto de la nada sin ninguna base que lo fundamente, con este propósito de aportar al diseñador un poco de ese conocimiento basado en la investigación y comprobado en la practica, cada una de estás páginas dan poco a poco y de manera versátil un poco de esa información que se requiere antes de diseñar un libro de arte.

Cada paso de este proyecto me ha inundado de un poco de esa experiencia desde los orígenes del libro de arte, donde ya era muy importante el diseño editorial hasta nuestros días, con los elementos y herramientas necesarias que conforman el libro de arte, a primera vista parece fácil diseñar un libro de arte, pero en realidad nos enfrentamos a un gran reto pero para ello necesitamos estar informados de todos sus requerimientos y sus lineamientos tanto visuales como conceptuales, desde un principio se debe tener cuidado como es desde el escaneado de las imágenes hasta el empastado del libro, ya que cada uno de ellos necesita estar bien planificado, para saber que materiales y recursos se van a utilizar para garantizar un buen trabajo.

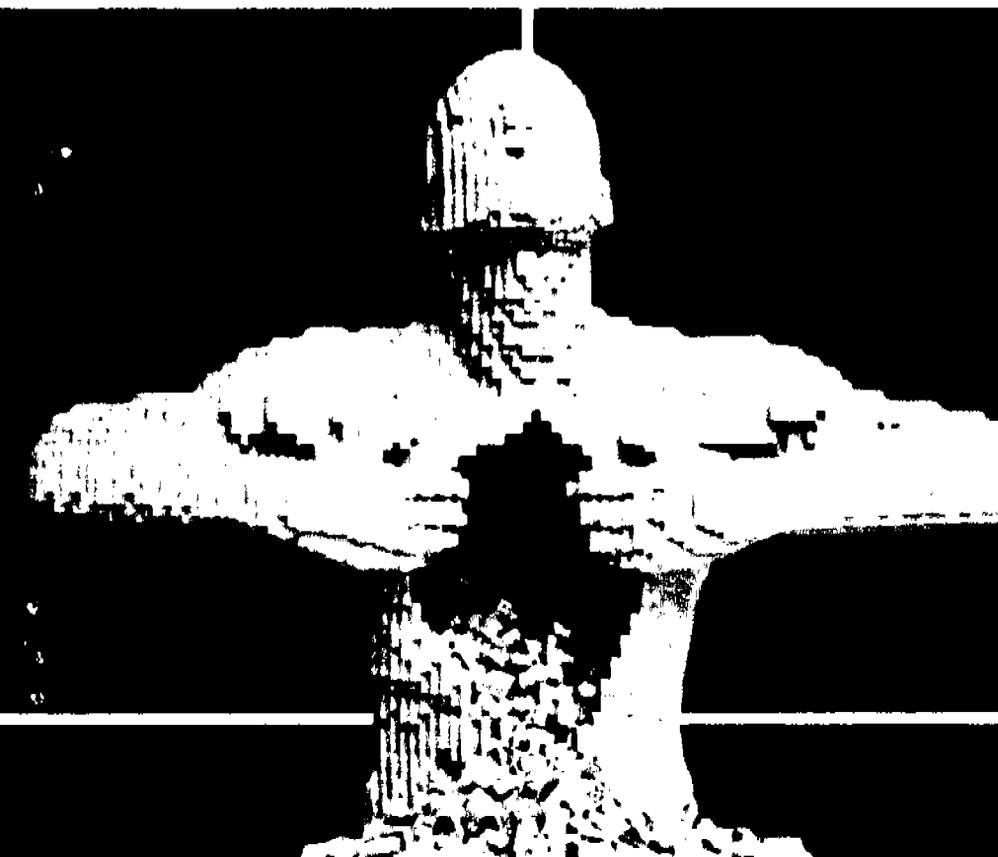
# Bibliografía

1. DA. Dondis, *La sintaxis de la imagen introducción al alfabeto visual*, 14ª Edición; Gustavo Gili, México.
2. Ruiz,Zavala Roberto, *El libro y sus orillas*, 4ª Edición; Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México.
3. Meggs,B. Philip, *Historia del diseño gráfico*, 1ª Edición, México; julio 1991.
4. Acha,Juan, *Introducción a la Historia de los diseños*, 3ª Edición, México; 1995.
5. Wong Wucius, *Fundamentos del diseño*, 3ª Edición, México; México.
6. Roger Fawcett-Tang, *Diseño de libros contemporáneo*, Barcelona; 2004.
7. Hochulli Jost, Kinross Robin, *El diseño de libros: práctica y teoría*, Valencia; 2005.
- 8.Hofmann Armin, *Manual de diseño gráfico formas, síntesis, aplicaciones*; Editorial Gustavo Gili, México, 1996.
9. Unna Buen Jorge, *Manual de diseño editorial*, Editorial Santillana; México, 2000.
10. Ruder Emil, *Manual de diseño tipográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona; 1983.
11. Ellen Lupton y J. Abbott Millar, *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 1994.
12. Munari Bruno, *¿Cómo nacen los objetos?*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 2006.
13. Ashford Janet, *Escaner en el diseño gráfico*. Editorial Anaya Multimedia, Madrid 1998.
14. Wong, Wuius, *Diseño gráfico digital*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 2004.
15. Sanders Norman, *Manual de producción del diseñador gráfico*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 1986.

16. Kettenmann, Andrea, *Kahlo*, Editorial Cordillera, México, 2003.
17. Zöllner, Frank, *Leonardo*, Editorial Océano, México, 2005.
18. Kemp, Wolfgang, *Rembrandt*, Editorial Siglo XXI Editores, México, 1994.
19. Zeidell Birit, *Manet*, Editorial Kóneman, España 2005.
20. Triadó Juan Ramon, Triadó Xavier, *Toulouse Lautrec*, Editorial Susaeta, Madrid.
21. Ovando, Claudia, *Diego Rivera*, Editorial Círculo de Arte, 2002.
22. Tahara, Keiichi, *El Egipto de Keiichi Tahara*, Editorial H Klicskowski, Madrid.
23. Marzona, Daniel, *Arte Minimalista*, Editorial Taschen, Barcelona, 2004.
24. Blum Angela, *Kahlo*, Editorial Numen, 2005.
25. De la Cerda, Eduardo, *Artistas con Carácter*, Editorial Arte impreso, México 2003.

# MANUAL

Para Diseñar  
Libros de Arte



MANUAL  
Para Diseñar  
Libros de Arte

MANUAL  
Para Diseñar  
Libros de Arte

Vanessa Carrillo

1ª edición

© Editorial Proyección Visual

2008

Impreso en México

ISBN 84- 252-1154-9

Todos los derechos reservados.

Diseño de portada:

Vanessa Carrillo

# Índice

Introducción

El formato ..... 9

Maquetación ..... 10

Contenido del Libro de arte ... 12

Bibliografía ..... 25

# *Introducción*

El diseñador cada vez que se encuentra ante un proyecto de diseño se enfrenta a un largo camino por recorrer, por lo tanto debe seguir un orden, comenzando por el planteamiento del proyecto, la proyección y por último la configuración, por medio de este proceso se alcanza la solución del problema antes planteado, pero ante todo hay que saber estructurarlo, para poder aplicar un método que aclare paso a paso cada uno de los procesos de diseño.

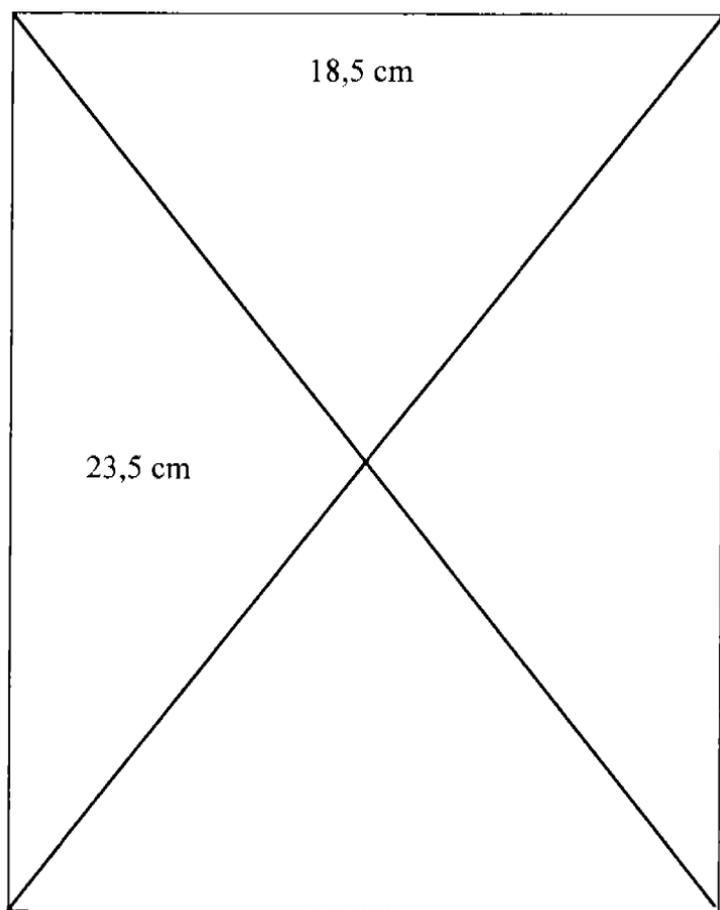
Este manual será una fuente de información que guíe al diseñador de forma fácil y adecuada en el proceso de creación de libros de arte, permitiendo que se obtenga el conocimiento necesario para asegurar un buen proceso de diseño, haciendo de éste manual un material útil para el diseñador.

Es importante decir que debe tenerse un conocimiento previo de los elementos básicos de diseño, aunque no se pretenda abundar mucho en el tema, se tiene que estar familiarizado, para una comprensión razonable del contenido, por este modo se espera que el contenido editorial de este manual se comprenda.

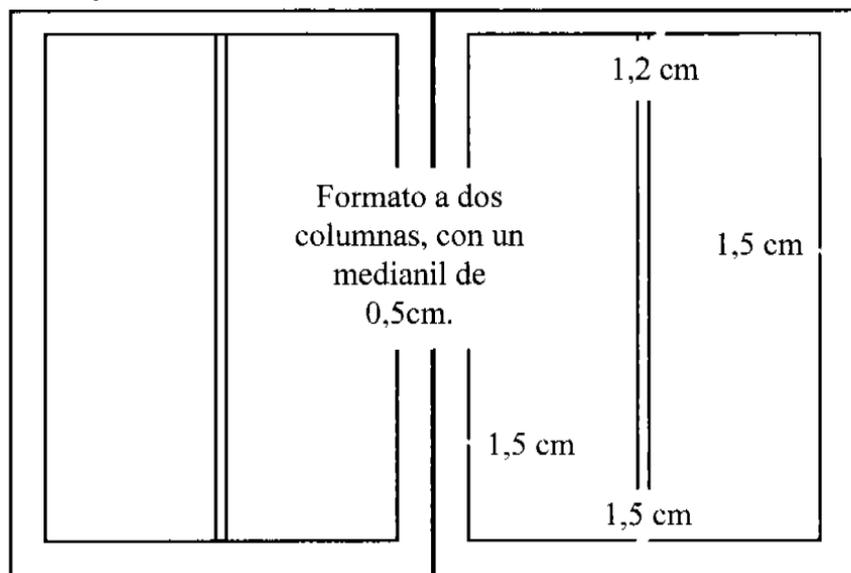
“Gracias a la aparición tanto de la autoedición como las nuevas técnicas de impresión, el libro se consume más que en otras épocas y no es la excepción el libro de arte, donde el diseño editorial a tomado gran relevancia para poder competir en el mercado, ya que las editoriales se ven obligadas a poner gran atención en el diseño de este, ahora que el publico es cada vez más conciente en cuanto a conocimientos visuales se refiere...” (Tang- Fawcett roger, p.192).

## *El Formato*

El formato que más se utiliza es el Octavo A3 que nace de los múltiples dobles del pliego de papel, que va de los 20 cm. a los 28 cm. de altura, en la investigación se descubrió que el formato de 23,5cm es el que más se utiliza, el ejemplo a la izquierda es una muestra a escala del tamaño real, los beneficios de este formato son que le dan al diseño un aporte ergonómico importante, ya que es fácil de manejar no es estorboso, se tiene una disposición de las imágenes adecuado como del texto y cabe perfectamente en un estante.



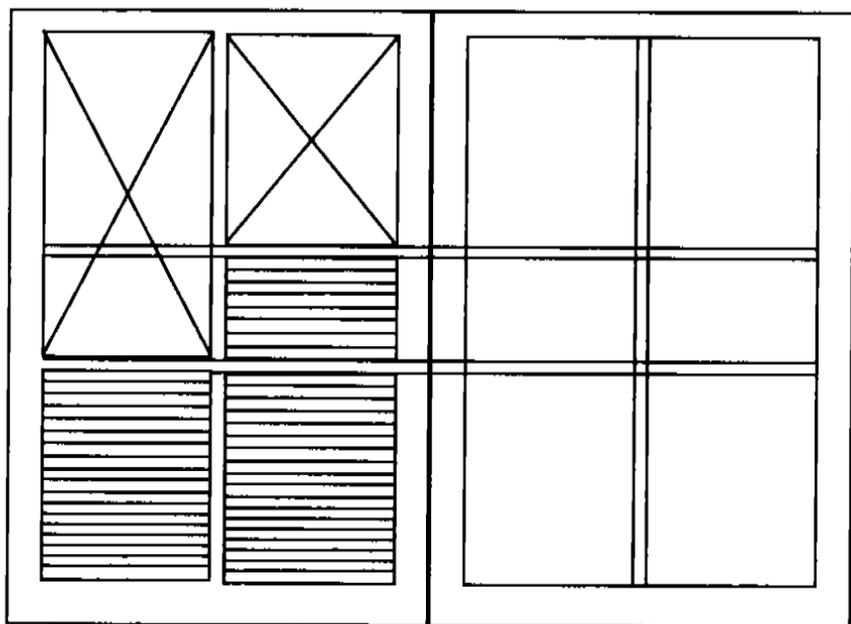
# Maquetación



Después de que ha sido definido el formado, lo primero en lo que se debe pensar es la proporción de los márgenes, en el libro de arte cuando la página esta compuesta de imágenes y texto los blancos serán reducidos pero apropiados para el encuadernado del libro que van en proporción al formato, así que para un A3 de 23,5cm. la proporción adecuada es de un margen izquierdo, derecho e inferior de 1,5cm. y superior de 1,2cm. En el caso de las páginas donde la imagen ocupa toda el área se dejan márgenes generosos que le brindan a la imagen contraste y una especie de marco natural, en este paso se decide cuantas columnas tendrá nuestro formato, gracias a la investigación podemos saber que un formato a dos columnas ofrece al libro de arte más posibilidades para combinar las imágenes y el texto, con un medianil de 0,5 cm. de ancho.

En el diseño del libro de arte se trabaja en base a una retícula debido a las diferentes proporciones y espacios que necesita la imagen y el texto, para crear una retícula apropiada se deben tomar

encuentra dos factores que son las dimensiones de la imagen y las proporciones del texto, ya que la retícula se adaptará a estas proporciones, cuando se trabaja con imágenes de diferentes longitudes se debe aplicar otro método de construcción, el cual consiste en fijar una o más líneas donde se disponen las imágenes sin más restricciones.



Ya teniendo los espacios originados por la retícula se pueden disponer las imágenes y el texto, pueden abarcar dos o tres espacios de acuerdo a sus proporciones, los espacios entre estos pueden variar de acuerdo a las dimensiones del documento, los espacios grandes, le dan aire al diseño y no se ven apretados los elementos, una retícula puede ser formal o informal, todo depende de la naturaleza de las imágenes, la informal es uno de los recursos más utilizados en el diseño del libro de arte ya que proporciona cierta libertad en la disposición de los elementos y es más fácil disponer de imágenes de distintas medidas.

# *Contenido del Libro de Arte*

Los principios llevan la información fundamental del libro comenzando por las páginas de cortesía que sirven como protección del libro, en especial a la portada, pero no es tan importante incluirlas por lo regular se prescinde de ellas o simplemente se agrega una, la falsa portada es la primera hoja impresa y contiene solo el título del libro o una imagen en escala de la misma obra, en la portada ilustrada como su nombre lo dice suele agregarse una imagen de la obra o una fotografía del artista, la que le sigue es la portada, la cual es la verdadera página de presentación del libro de arte, por ello debe ser una página impar o derecha, contiene el título, subtítulo, autor y editorial, por último la página de derechos donde vienen establecidos los datos técnicos del libro, como son el número y fecha de la edición, si es una traducción al idioma, los nombres de los colaboradores, la reserva de derechos, el número de ISBN (Internacional Standard Book Number), el número original de ISBN si es una traducción, la leyenda "impreso en" y por último el nombre y domicilio de la casa editora.

Falsa  
Portada

Portada

Portada  
Ilustrada

## **Principios**

Hojas de  
Cortesía

Obra del Ar-  
tista



Título

*Toulouse Lautrec*

### FALSA PORTADA O PORTADILLA

En ella se puede colocar una imagen de la obra del artista, y el título que debe tener el mismo diseño en todas sus hojas, no contiene ninguna otra información relevante.



### PORTADA ILUSTRADA

Contiene una imagen representativa del artista, ocupa gran parte de la página, puede diseñarse con o sin márgenes.

Autor: Texto centrado, 14 pts. siempre un puntaje menor al del título y el subtítulo.

Andre Kettenman

Título: Debe ir siempre con el mismo diseño. Centrado, tipo diferente a 36 pts las bajas, y 48 las altas.

*Toulouse Lautrec*

*VIDA Y OBRA*

Fecha: Es opcional colocar la fecha onomástica del artista, en 18 pts.

1864-1901

Subtítulo:  
Menor al título,  
a 18 pts.

Editorial: Logotipo y nombre de la editorial.  
18 pts.

TASCHEN

#### PORTADA

En ella se dispone de una información un poco más amplia, como es el autor, el título, subtítulo, fecha de nacimiento y deceso del artista, por último el nombre de la editorial como su logotipo.

PORTADA:  
"El beso"-1892  
Oleo sobre cartón, 60 x 80 cm  
Colección Particular

CONTRAPORTADA:  
"Autorretrato"-1880  
Oleo sobre cartón, 40,5 x 32,5 cm  
Museo Toulouse-Lautrec

PORTADILLA:  
"La payasa Cha-U-Kao"-1895  
Oleo sobre cartón, 54 x 49 cm  
Musée d'Orsay

PORTADA ILUSTRADA:  
"En el salon de la rue des Moulins"-1894  
Oleo sobre lienzo 110x120 cm

Nombre  
de las  
obras uti-  
lizadas en  
el diseño  
del libro.

© 2004 TASCHEN GmbH  
Hohenzollernring 53, mD-50672 Köln  
www.taschen.com  
Edición original: © 1992 Benedikt TASCHEN Verlag  
GmbH

© 2004 TASCHEN GmbH  
© 2003 Banco de México Toulouse Lautrec  
Av. cinco de Mayo No.2, Col. Centro, Del. Cuauhté-  
moc 06059, México, D.F.  
Redacción y diseño Gráfico: Vanessa Carrillo  
Diseño de portada: Vanessa Carrillo  
Traducción: María Ordóñez-Rey, Kiel

Printed in México  
ISBN 970-234-678-4  
No está permitida la reproducción del contenido de  
este libro

Datos de la  
editorial y  
datos legales,  
tipo a 8 pts.

## PÁGINA LEGAL

Se compone por los datos de la editorial y los legales, como fechas anteriores de la edición, se escribe el título original si es una traducción, el nombre de los encargados del diseño editorial, de la portada, así como el fotógrafo, la reserva de derechos, el ISBN, si es traducción el ISBN original, la leyenda printed in y por ultimo la dirección de la editorial.

# Índice

Temas del  
libro de arte  
y su número  
de página  
correspon-  
diente.

El aristócrata se convierte en pintor bo

Montmartre pintado en libertad 22

París conoce al Genio 40

La fama aumenta, la vida se escapa 55

Toulouse Lautrec cartelista y grabador 72

La herencia 87

Toulouse Lautrec 1864-1901: datos de su vida 92

Índice Cronológico 99

Bibliografía 100

## INDICE DE CONTENIDO

Contiene los temas principales del libro, sin embargo en el libro de arte son pocos los que recurren a él, ya que le dan preferencia a otra información que va al final de la obra, así que no es imprescindible pero facilita al lector en la búsqueda de un tema en especial, la primera hoja del índice siempre debe ser impar. Hay quienes aprovechan la siguiente página para poner otra imagen.

## *El aristócrata se convierte en pintor bohemio*

El 24 de Noviembre de 1864 mientras un fuerte temporal azotaba la bonita población de Albi (sur de Francia), en el castillo de Bosc, el conde Alphonse-Charles- Jean Marie y la condesa Adèle- Zde-Marie- Marquette Tapié de Céleyran veían nacer a su único hijo, Henri-Marie-Raymond de Toulouse- Lautrec- Monfa.

El manifiesto un fenomenal interés por el dibujo y la pintura se remonta a la infancia. De hecho, su padre, sus tíos y varios antepasados recientes eran tan aficionados a la caza como a la pintura. Su formación empieza en 1882 con Prince-teau, un pintor animalista amigo de su familia, que le aconseja inscribirse en el estudio del pintor académico Léon Bonnat. Allí se ejercita, sobre todo, en la disciplina del dibujo, pero Bonnat clausura sus cursos y Toulouse decide entrar en la academia privada de Cormon en 1883. Allí coincide con algunos pintores de su edad que intentan desarrollar el legado impresionista, sobre todo con Émile Bernard y Vincent van Gogh, del que hace un retrato y con el que traba gran amistad. Un año después abandona el estudio de Cormon y se instala en la Rue Fontaine, en el mismo edificio en el que trabajaba Degas.

**Tamaño del tipo, para el título, será de 16 pts.**

**Tamaño del tipo, para el cuerpo del texto, será de 10 pts.**

**Tamaño del tipo, para el pie de foto, será de 9 pts.**

*La condesa de Toulouse-Lautrec*  
1881, 93,5 x 81 cm, óleo sobre lienzo  
A.L.B.I: Musée Toulouse -l. autrec

Adèle la madre del pintor era una mujer muy culta, aunque se mostraba modesta. Seguramente su fe profunda fue la que le ayudó a superar las adversidades, que sufrió a lo largo de su vida.

8

### SELECCIÓN TIPOGRÁFICA

El tamaño del tipo del cuerpo de texto será de 10 pts, mientras que el de el pie de página es de 9 Pts. y el del título de 16, el texto será justificado para el bloque de texto y abanderado a la izquierda para la información de pie de foto, esta lleva datos correspondientes a la imagen como son el título, que va en negritas y cursivas, el año, dimensiones, técnica, y lugar en donde reside.



*En el Moulin Rouge*  
1982, óleo sobre lienzo. 133,5x141cm  
Chicago: The Art Institute

La simultaneidad de diferentes acciones y los efectos de luz artificial, están representados mejor en esta obra que en otras anteriores. En el mundo de la luz donde casi no existen las sombras.

En 1889 se inaugura en París el Moulin Rouge, que expone junto a su puerta una escena de circo pintada por Toulouse. El nombre del pintor y el del cabaret quedarán unidos en el cartel que el primero realiza para el establecimiento en 1891. Ya aparece en él la Gouluc, su bailarina estelar, cuya figura se reitera en otros cuadros y carteles. Todavía en 1895, cuando en plena decadencia se establece en una barraca en la Foire du Trône, será Toulouse el encargado de decorarla.

Todas las grandes estrellas del cabaret y el café concierto en París desde

1890 aparecen en la obra de Lautrec, aunque las más habituales fueron Yvette Guilbert y Jane Avril, a Yvette le consagró un álbum entero de litografías en 1894. Además del Moulin Rouge, Lautrec frecuentó otros locales, como el Jardin de Paris o el Divan Japonaise. Tampoco hay que olvidar a Aristide Bruant, un cantante de tendencias anarquistas que le introdujo en el mundo de Montmartre y para el que realizó algunos de sus más célebres carteles. Los espectáculos nocturnos de mala nota y los burdeles no monopolizan, sin embargo, la vida y la obra del pintor.

9

## DISEÑO DE LA PÁGINA

Aquí se muestra otra forma de disponer los elementos en base a la retícula, de acuerdo a los requerimientos de la imagen y el texto, en la página siguiente se muestra la retícula de dos páginas, y sus diversas disposiciones de los elementos.

	<p><i>El aristócrata se convierte en pintor bohemio</i></p>		<p>El 24 de Noviembre de 1864 mientras un fuerte temporal azotaba la bonita población de Alibi (sur de Francia), en el castillo de Bosc, el conde Alphonse-Charles- Jean- Marie y la condesa Adèle- Marie- Marquette Tapiné de Célyeran veían nacer a su único hijo, Henri- Marie-Raymond de Toulouse- Lautrec- Monia.</p> <p>El manifiesto un ferrometal interés por el dibujo y la pintura se remonta a la infancia. De hecho, su padre, sus tíos y varios antepasados recientes eran tan aficionados a la caza como a la pintura. Su formación empieza en 1882 con Princeaux, un pintor amarrista amigo de su familia, que le aconseja inscribirse en el estudio del pintor académico Léon Bonnat. Allí se ejercita, sobre todo, en la disciplina del dibujo, pero Bonnat clausura sus cursos y Toulouse decide entrar en la academia privada de Cormon en 1883. Allí coincide con algunos pintores de su edad que intentan desarrollar el legado impresionista, sobre todo con Emile Bernard y Vincent van Gogh, del que hace un retrato y con el que trabza gran amistad. Un año después abandona el estudio de Cormon y se instala en la Rue Fontaine, en el mismo edificio en el que trabajaba Degas.</p>	<p><i>La comedia del Toulouse-Lautrec</i> 1881: 93,3 x 81 cm. óleo sobre lienzo ALB: Musée Toulouse-Lautrec</p> <p>Adèle la madre del pintor era una mujer muy culta, aunque se mostraba modesta. Seguramente se le profundía fac la que le ayudó a superar las adversidades que sufrió a lo largo de su vida.</p>
			<p>En 1889 se inaugura en París el Moulin Rouge, que expone junto a su puerta una escena de circo pintada por Toulouse. El nombre del pintor y el del cabaret quedarán unidos en el cartel que el primero realiza para el establecimiento en 1891. Ya aparece en el la Goulue, su bailarina cecilar, cuya figura se reitera en otros cuadros y carteles. Todavía en 1905, cuando en plena decadencia se establece en una barraca en la Foré du Trône, será Toulouse el encargado de decorarla.</p> <p>Todas las grandes estrellas del cabaret y el café concierten en París desde 1890</p>	<p>La simultaneidad de diferentes acciones y los efectos de luz artificial, están representados mejor en esta obra que en otras anteriores. En el mundo de la luz donde casi no existe las sombras.</p> <p>aparecen en la obra de Lautrec, aunque las más habituales fueron Yvette Guilbert y Jane Avril. a Yvette le consagró un álbum entero de litografías en 1894. Además del Moulin Rouge, Lautrec frecuentó otros locales, como el Jardin de Paris o el Divan Japonaise. Tampoco hay que olvidar a Aristide Bruant, un cantante de Toulouse-enseñanzas que le introdujo en el mundo de Montmartre y para el que realizó algunos de sus más célebres carteles. Los espectáculos nocturnos de mala nota y los burdeles no monopolizan, sin embargo, la vida y la obra del pintor.</p>
			<p><i>a el Moulin Rouge</i> 1902, óleo sobre lienzo. 133,5x141cm Chicago The Art Institute</p>	<p>9</p>

## Índice Cronológico



*Autorretrato 1880*  
Museo Toulouse-Lautrec  
40,5 x 32,5 cm  
Óleo sobre cartón



*Carmen Gaudín de frente 1884*  
Sterling and Francine Clark Art Institute  
51 x 41 cm.  
Óleo sobre lienzo



*El conde de Toulouse 1881*  
Colección Particular  
23,5 x 14 cm.  
Óleo sobre tabla



*Ballerina en su camerín 1885*  
Colección Particular  
115 x 101 cm.  
Fresco



*Condesa Emilie de Toulouse-Lautrec 1882*  
Museo Toulouse-Lautrec  
63 x 47,8 cm.  
Carboncillo



*Lavandera 1886*  
Colección Particular  
40 x 30 cm.  
Óleo sobre lienzo



*Mujer sentada en un diván 1883*  
Museo Toulouse-Lautrec  
55 x 46 cm.  
Óleo sobre lienzo



*Polvo de arroz 1887*  
Museo Nacional Van Gogh  
65 x 58 cm.  
Óleo sobre cartón

99

## INDICE CRONOLÓGICO

En el se muestran todas las obras cronológicamente, con su respectiva información, el cual tiene el mismo formato que en el pie de foto, puede llevar imágenes o no, eso depende del diseñador, en un tamaño de tipo de 9 pts.

## *Bibliografía*

- ADRIANI, Gótz: Toulouse-Lautrec. Obra gráfica completa. Barcelona, 1981.
- ÁLVAREZ LOPERA, José María: De la Ilustración al Simbolismo. Barcelona, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo: El Arte Moderno, 1770-1970, 2 vols, Valencia, 1975.
- BORNAY, Erika: El siglo XIX, Historia Universal del Arte, vol. VIII. Barcelona, 1992.
- CATÁLOGO: Toulouse-Lautrec, De Albi y de otras colecciones, Fundación Juan March, 1996.
- GIONINI: VISANI, María: Toulouse Lautrec. Florencia, 1972.
- DELEVOY, Robert L.: Dimensión del siglo XX: 1990.1945, Barcelona, 1965.
- FELBINGER, Udo: Toulouse-Lautrec, Colonia, 1999.
- FOTBONA, Francesc: Las claves del arte modernista. Cómo identificarlo. Barcelona, 1988.
- GÁLLEGO, Julián y GIRALT-MIRACLE, Daniel: Toulouse-Lautrec. Obres del Museu d'Albi (Catálogo). Barcelona, 1985.
- GIMFERRER, Pere: Toulouse-Lautrec, Barcelona, 1990.
- GÚTIERREZ BURON, Jesús: Del Realismo al Impresionismo. Historia del arte, vol. IX. Madrid, 1992.
- HANSON, Laurence Y Elizabeth: Toulouse-Lautrec, Barcelona, 1981.

## BIBLIOGRAFÍA

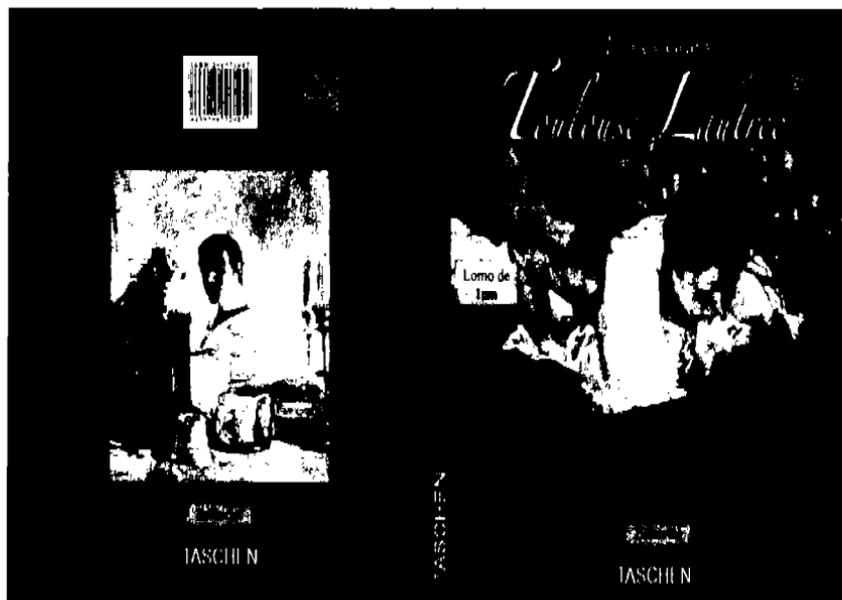
En esta página se colocan la referencia de los textos que fueron consultados, en una tipografía de 9 pts, siempre menor que la tipografía del contenido.



## PORTADA

En la portada lleva el título, subtítulo, y el nombre de la editorial con su respectivo logotipo, en el lomo lleva los mismos datos.

El diseño de la portada es un aspecto importante en el libro de arte ya que es esta, quien logra una primera impresión, es así que debe ser atractiva a la vista, uno de los recursos que más se utiliza es la imagen ya que logra un mayor impacto en el receptor, en este diseño se ha colocado una pintura que representa la obra del artista, la información de la portada se limita al título y la editorial, existe un contraste entre la imagen y el título, los dos elementos son importantes por lo tanto no podemos restarle importancia a ninguno de ellos. La medida del lomo depende directamente del número de hojas contenidas en el libro, para un máximo de 100 hojas 1cm será suficiente, y también lleva información como es el título, el autor y el nombre de la editorial. En la contraportada se colocó un autorretrato del artista centrado como elemento principal, por lo general se agrega al diseño, la fotografía del artista o una obra representativa de su trabajo, los datos contenidos en la anteportada es el nombre de la editorial, el código de barras y algunas veces la página web de la editorial. La disposición de los elementos en todos los casos debe contar siempre con una retícula por simple que sea y la portada no es la excepción ya que necesitamos crear armonía entre los elementos justificando así cada uno de ellos, con respecto a toda la composición.





Editorial

TASCHEN

### CONTRAPORTADA

En ella podemos encontrar el nombre de la editorial, una imagen del artista o una breve reseña del libro y por ultimo el código de barras.

# Bibliografía

1. DA. Dondis, *La sintaxis de la imagen introducción al alfabeto visual*, 14ª Edición; Gustavo Gili, México.
2. Ruiz,Zavala Roberto, *El libro y sus orillas*, 4ª Edición; Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México.
3. Meggs,B. Philip, *Historia del diseño gráfico. 1ª Edición*, México; julio 1991.
4. Acha,Juan, *Introducción a la Historia de los diseños*, 3ª Edición, México; 1995.
5. Wong Wucius, *Fundamentos del diseño*, 3ª Edición, México; México.
6. Roger Fawcett-Tang, *Diseño de libros contemporáneo*, Barcelona; 2004.
7. Hochulli Jost, Kinross Robin, *El diseño de libros: práctica y teoría*, Valencia; 2005.
- 8.Hofmann Armin, *Manual de diseño gráfico formas, síntesis, aplicaciones*; Editorial Gustavo Gili, México, 1996.
9. Unna Buen Jorge, *Manual de diseño editorial*, Editorial Santillana; México, 2000.
10. Ruder Emil, *Manual de diseño tipográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona; 1983.
11. Ellen Lupton y J. Abbott Millar, *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 1994.
12. Munari Bruno, *¿Cómo nacen los objetos?*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 2006.
13. Ashford Janet, *Escaner en el diseño gráfico*. Editorial Anaya Multimedia, Madrid 1998.
14. Wong, Wuius, *Diseño gráfico digital*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 2004.
15. Sanders Norman, *Manual de producción del diseñador gráfico*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 1986.

# Vanessa Carrillo

“Mientras se está a tiempo hay que acostumar al individuo a pensar, imaginar, fantasear, a ser creativo.”

Bruno Munari

Editorial  
Proyección  
Visual