

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



“Di: Vagante. Arraigado en otro espacio  
De paso por la frontera femenina  
(Libro de Artista)”

TESIS

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Comunicación Gráfica

PRESENTA:  
Liliana Infante Villa

DIRECTORA DE TESIS:  
Doctora María Patricia Vázquez Langle

México Distrito Federal, 2011



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.



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Di: Vagante. Arraigado en otro espacio  
De paso por la frontera femenina  
(Libro de Artista)”

TESIS

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Comunicación Gráfica

PRESENTA:  
Liliana Infante Villa

DIRECTORA DE TESIS:  
Doctora María Patricia Vázquez Langle

México Distrito Federal, 2011

Para mis vivos.

En especial para Quetzal y Zoel, creadores de la constante que da equilibrio a mi caminar.

Para mis muertas.

Diana, Lupita y Mireya, referentes de fortaleza femenina en transformación.

Agradecimientos:

A México, el país que llevo tatuado en las plantas de los pies.

A la U.N.A.M. por dar y esperar con tolerancia.

A Eva María por templarme con su trabajo, cariño y ecuanimidad.

A Antonio por ayudarme a ser libre y fuerte.

A Eva Paola por compartir su efervescente y lúcido ser.

A Zoel por su paciencia y constante ayuda profesional.

A Ximena por su incondicional amistad.

A la bola, los llotjos, los repollos y mis seres queridos por contener mis demonios y hácerme crecer como individuo.

A la Doctora María Patricia Vázquez Langle por su ayuda y estímulo hasta lograr concluir este proyecto.

“Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.”

Alejandra Pizarnik

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### I. ILUSTRACIÓN Y GRABADO

1.1. Valor de la ilustración en la historia del libro.....	08
1.2. El grabado y la ilustración: Nexos de sus técnicas fundamentales.....	22
1.2.1. Técnicas de ilustración tradicional.....	23
1.2.2. Técnicas de grabado y estampación tradicional.....	30

### II. LIBRO DE ARTISTA

2.1. Desarrollo y características del libro de artista.....	40
2.2. Clasificación de los libros de artista.....	45
2.3. Dos ejemplos, dos autores.....	49

### III. PROPUESTA DEL LIBRO DE ARTISTA

Di: Vagante. Arraigado en otro espacio De paso por la frontera femenina	
3.1. Concepción del proyecto.....	58
3.1.1. Marco documental del feminicidio en Ciudad Juárez.....	58
3.1.2. Intención temática y conceptual.....	68
3.1.3. Intención editorial.....	70
3.2. Proceso editorial y gráfico.....	70
3.2.1. Determinación editorial y gráfica: Bocetos y elección técnica.....	71
3.2.2. Elección de técnicas de estampación e ilustración.....	73
3.2.3. Descripción de la encuadernación del proyecto.....	74
3.2.4. Presentación final del libro de artista: Di: Vagante. Arraigado en otro espacio De paso por la frontera femenina.....	77

## CONCLUSIONES

## GLOSARIO

## REFERENCIAS

## CRÉDITOS DE IMÁGENES

## INTRODUCCIÓN

El siguiente escrito acompañó a la formulación y realización de un libro de artista en torno a la problemática de los feminicidios perpetuados en la zona fronteriza de Ciudad Juárez, México. La elección del proyecto se realiza desde la experiencia compartida de la migración, en nuestro caso hacia un país europeo. Particularidad que nos hace reconocer los lacónicos y expectantes sentimientos de la mujer que parte de su lugar de origen y la endeble situación de la que llega. De tal forma, nuestro análisis se formula desde la mirada de migración y busca contribuir a la equidad de género.

Como antecedente de este devenir, podemos mencionar la importancia personal que le hemos inferido a estudiar, producir y vincularnos al área de la creación visual. La estética de nuestra obra se basa en imágenes infantiles que conviven con temas fundamentales de nuestro interés, como la muerte, lo femenino y el trabajo, entre otros. Inicialmente nos especializamos en ilustración infantil, después con la intención de mejorar las posibilidades técnicas de expresión y posicionar el tratamiento ilustrado como un estilo viable de producción artística, nos introducimos en el campo profesional del grabado y la encuadernación artística, adquiriendo los beneficios del producir en serie y la posibilidad de utilizar nuevos procedimientos, materiales y tecnologías.

Por tanto, la formulación de este proyecto queda enmarcada por la suma de las apreciaciones y conocimientos de **ilustración, grabado y encuadernación**. Se tiene como objetivo ampliar nuestro espectro artístico y creativo, generando una pieza que utilice reflexivamente estas tres disciplinas. Para lograrlo haremos un recorrido documental que nos informe detalladamente sobre la importancia histórica de las técnicas, sus posibilidades de creación, así como de sus aspectos físicos, conceptuales y teóricos. Con la intención, además, de avalar al **libro de artista** como un medio con amplias posibilidades desde la libertad de pensamiento y compromiso creador.

Partiendo desde estas expectativas de investigación, derivaremos los datos documentales hacia la formación de un libro de artista que exprese de manera adecuada nuestro claro repudio a los feminicidios y respetuoso sentir solidario con las víctimas y familiares. Cabe señalar que es este un mero acto simbólico realizado desde una perspectiva de creación artística.

# I. ILUSTRACIÓN Y GRABADO

La intención del siguiente capítulo es mostrar el nexo entre de las disciplinas de ilustración y grabado, a través del desarrollo histórico del libro y su encuadernación. Además de explicar características técnicas y conceptuales de ambas, haciendo un recorrido por sus similitudes visuales, empleando ejemplos de nuestra creación. Enfatizaremos también en las posibilidades de multiplicidad que dan las técnicas tradicionales de reproducción.

## 1.1. Valor de la ilustración en la historia del libro

La transmisión de ideas fue la razón primordial del surgimiento de diversos medios de difusión a través de la historia. Se utilizaron materiales desde piedra, mármoles, caparazones de tortuga, huesos, tablillas de metal y madera, pieles, textiles, hojas de plantas, entre otros. Así que en esta memoria nos centraremos en el proceso de coexistencia que ha tenido la imagen a través del soporte: libro. El cual fue pasando por múltiples apariencias, recopiló diversas escrituras y fraguó características particulares en cada etapa y región donde fue forjándose. He aquí un breve repaso con base en Millares (1988) y Sousa (2002):

*Tejuelas o tejoletas*, desarrolladas por los asirios, eran trozos de barro que se empleaban blandas y húmedas, en las que se escribían con estiletes inscripciones cuneiformes. Material posteriormente cosido y protegido con otras tabletas de arcilla. Los ejemplos de mayor antigüedad datan del milenio IV a.C (figura 1.1).



figura 1.1

Tablillas enceradas, utilizadas en Grecia y Roma, eran bloques rectangulares que se vaciaban dejando la base y un perímetro que servía como contenedor de cera que alisada servía para escribir con un estilete o buril, aspecto material que posibilitaba el borrado (figura 1.2). Además se acoplaban más de dos tablillas a través de cordones o aros que pasaban en el borde izquierdo de cada una. Según el número de tablas se denominaba: *díptico*, *tríptico* o *políptico*. Debido a su fácil borrado, los documentos de importancia eran cerrados a través de un cordel resistente que debía dar tres vueltas y después colocársele unos sellos que les certificara. Se menciona su existencia ya para el año 423 a. C.



figura 1.2

Más tarde aparecen los rollos griegos y romanos, primeramente de papiro y con posterioridad de pergamino, que se enrollaban en una varilla de madera o metal llamada *umbílico* y se guardaban en una caja: *capsa* o *scrinium*, y estas se almacenaban en los *pluteos*: especies de estanterías de las bibliotecas. Solían formar rollos de dimensiones variables, se escribía regularmente en el interior con un junco cortado o con una caña rígida y afilada para hacer los trazos más finos. Utilizando una tinta, mezcla de hollín, carbón, agua y goma (figura 1.3). Se cree que la antigüedad del rollo es anterior al 2400 a. C. Y hacia el 290 a.C. Tolomeo I comienza la construcción de la Biblioteca de Alejandría, con el objetivo de conservar todo el saber del mundo. En su apogeo guardará unos 700.000 manuscritos.



figura 1.3

A partir del siglo IV aparece el antecedente inmediato a la encuadernación como la conocemos hoy en día: el *códice* o *liber quadratus*, que eran también hojas de papiro o pergamino dobladas y agrupadas de manera rectangular o cuadrada (figura 1.4). Se escribían antes de su encuadernación, si era en papiro se hacía por una de sus caras y si era en pergamino por ambas, debido a las características permeables del primer material. Posteriormente se protegía el cuerpo con tapas de madera que se forraba con piel de colores. Vale la pena mencionar los palimpsestos, códices rescritos, que reutilizaban la superficie de las páginas de piezas anteriores raspándolas para volver a escribir sobre ellas; quehacer ampliamente generalizado en determinadas épocas por la dificultad de obtención de la materia prima sea por razones de sequías o bélicas.



figura 1.4

Enfocándonos en la imagen como facilitadora de la información o embellecedora de página, nos centraremos en la ilustración. La cual surgió en el rollo de papiro y fue perfeccionada en el *códice*, ya que el pergamino resultó un material más apto para su asimilación y conservación (Millares, 1988). Por lo tanto se remonta al milenio II. a. de C. en Egipto, dónde pasó a Grecia y de aquí a Roma.

Desenvolviéndose a partir del siglo V en el arte bizantino que influenció a las escuelas siria, copta, armenia y rusa. Arte que se deja apreciar en iniciales orladas y adornadas de los manuscritos, así como orlas y marcos que pueden llegar a ocupar la totalidad de la página (figura 1.5). Las que comúnmente estarán coloreadas con tonos rojos, pero que también se encontrarán en azules claros, oro y plata (Martínez de Sousa, 2002).



figura 1.5

Hacia el 476, con la caída del imperio romano, comienza la Edad Media. En la Europa romanizada triunfará el Cristianismo y el latín será la lengua que se utilice para escribir, transcribir y copiar. En los años sucesivos, se encargarán los monjes *pergaminiarius* de escribir e ilustrar mediante miniaturas los códices realizados en pergamino. Su producción la realizaron los *amanuenses* (escribas, copistas, pendolistas o pendolarios) en salas de monasterios llamadas *escriptorios* (figura 1.6). Lo hacían en transcripción directa de textos ya existentes o a través de un dictado que permitía una copia múltiple según el número de copistas trabajando. En este punto finalizaba el trabajo de los escribas, quienes habían dejado espacios para que los miniaturistas colocaran iniciales, viñetas, orlas, etc. Que posteriormente serían rellenadas de color por los iluminadores. Por tanto la denominación miniaturas iluminadas definirá las imágenes encontradas en estas páginas, nombradas de ésta manera a raíz del minio (*minium*) color rojo con que solían pintarse las iniciales (Martínez de Sousa, 2002).



figura 1.6

Además de su elaboración grupal, el libro medieval también tenía un fin social comunitario, ya que rara vez tenían un propietario personal; pues pertenecían al cabildo o la biblioteca (figura 1.7). Eran libros de sesenta o setenta centímetros de altura que permitían ser leídos a la par por una docena de personas o a través de una lectura monacal en voz alta ante la presencia de un grupo (Martínez – Val, 2005).

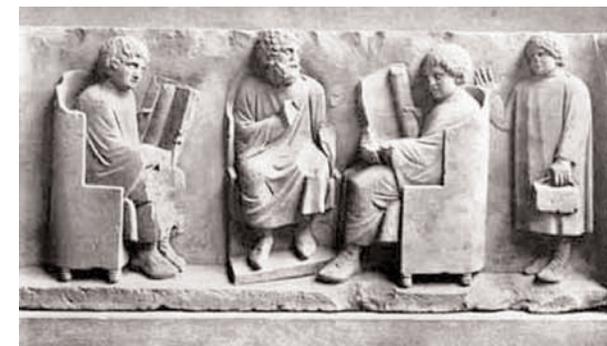


figura 1.7



En coexistencia con los manuscritos monásticos Europa adoptó dos aportaciones de origen chino: el papel y la xilografía.

El primero introducido a mediados del siglo VIII por los árabes, fue utilizado someramente en forma de códice y se generalizó hasta los manuscritos del siglo XIII, evitando la reescritura de otros palimpsestos. En China inicialmente se elaboraba a base de seda, posteriormente sustituida por materiales vegetales de menor costo (figura 1.10). Y en Europa el primer molino papelero se establece en el año 1150 en Játiva, España. Usando primeramente una masa de lino, cáñamo, algodón y almidón. Material sustituido por tela molida de algodón en combinación con cola animal (Millares, 1988).

La segunda, la xilografía, fue perfeccionada por los japoneses e introducida por los árabes al territorio europeo. Se puede mencionar que las estampas más primitivas fueron impresas por frotamiento, como naipes y estampas devotas. La primera tabla datada es Bois Protat de 1370, la cual muestra una imagen grabada incluyendo una cinta con texto que sale de la boca de uno de los personajes (figura 1.11). Así pues, el grabado de imagen y texto en un sólo bloque de madera, será la característica de los libros xilográficos. Los que surgirán en Europa a partir de 1430, con la *Biblia pauperum*, utilizando la forma del códice. No obstante, el primer libro xilográfico del mundo procede de China, impreso el 11 de mayo 868 formado por siete hojas unidas en forma de rollo (Martínez de Sousa, 2002).

Cronológicamente debemos hablar de la polémica paternidad de la *imprenta de tipos móviles*. Centrándonos en el continente europeo se piensa, casi como verdad absoluta, que la invención recae en Johann Gutenberg en la ciudad de Maguncia, Alemania, entre los años 1440-1445. No obstante se nombran a otros para su autoría: En los Países Bajos a Lorenzo Cóster, en Italia a Pamfilo Castaldi, en Bélgica a Johannes Brito, en Francia a Procopio Waldvogel y Johann



figura 1.10



figura 1.11

Mentelin. Y si ampliamos la cavilación en tiempo y espacio, en el año 960 en China ya se utilizaban tipos móviles (figura 1.12) de madera. Extendiéndose a Turquestán en 1280. Y para el 972 ya se imprimía en China un canon budista y en el 1000, historias dinásticas. Y hacia los años 1045 al 1450, en China y Corea, se realizan caracteres en arcilla, madera, bronce, estaño, entre otros (Martínez de Sousa, 2002).

A la vera de esta cuestión autoral, lo cierto es que para el año 1450 en toda Europa solo existía un taller de imprenta, el de Gutenberg y Fust. Dónde cinco años después se dio luz a la Biblia de Manzarino o Biblia de 42 líneas, que fue la primera producción de gran envergadura, dentro del nuevo mundo de los tipos móviles. Cada original contenía dos tomos y al parecer tuvo un tiraje de casi doscientos ejemplares, cuarenta de ellos se imprimieron en pergamino y el resto en papel. Gutenberg uso una letra gótica tipo textura, la cual ocupa 42 líneas en cada página. Las ornamentaciones fueron efectuadas a mano, con base en rasgos representativos de la época. Por tanto, esta realización fue una producción tipográfica de mayor celeridad que el libro medieval, pero respetuosa que las características bibliófilas de la época (Martínez – Val, 2005).

Los primeros libros producidos a partir de esta invención hasta el 1501, fueron llamados libros incunables. En su mayoría, fueron ilustrados por vía xilográfica y alcanzaron su apogeo a finales del siglo XV y principios del XVI. Se toma como primer libro incunable con ilustraciones xilográficas, la colección de fábulas populares *Der Edelstein* (Piedra preciosa), impreso por Alberto Pfister en 1461 (figura 1.13). Al que podemos agregar títulos como *Temporum* por Ratdolf, en Italia. *Liber chronicarium* por Miguel Wohlgemuth y *Apocalipsis* por Alberto Dürer, en Alemania. *Misal* publicado por Juan Dupré y *Didier Huym*, *Danse macabre des hommes* y *Danse macabre des femmes*, producidos por Vérard, Rouge y Pigouchet en Francia. *Fasciculus temporum* de

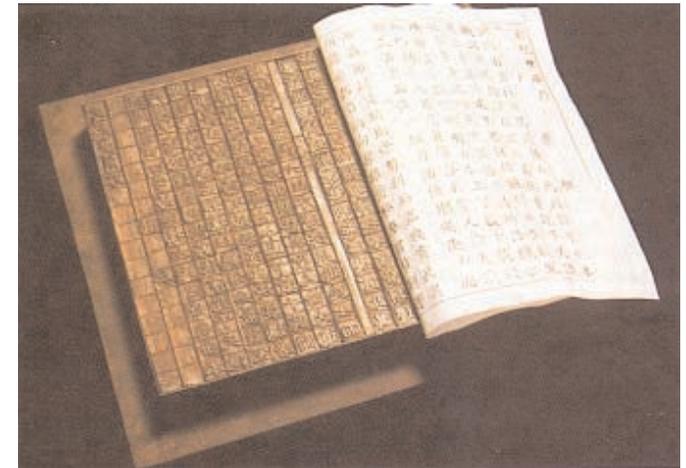


figura 1.12



figura 1.13

Rolewink y el *Libre de las dones de Eximenis* por Rosenbach en España (Millares, 1988).

Otro ejemplo importante a nombrar es el de *Meditaciones* del año 1467, editado en Roma por Ulrico Han. El libro estaba formado con tipografía gótica y contenía treinta y un estampas xilográficas. Este libro fue el primer libro impreso de autor vivo: el cardenal Juan de Torquemada. Quién se distinguió además por montar la primera imprenta fuera de territorio alemán, en Roma, Italia (Martínez – Val, 2005).

En 1477 los incunables conocerán una nueva manera de ser ilustrados la talla dulce o grabado calcográfico en metal por técnica directa. Es decir los grabadores afectan las planchas metálicas, regularmente de cobre, con la herramienta llamada buril (figura 1.14). Lo que generará unas líneas de diversos grosores y profundidades, las cuales serán rellenadas de tinta y que tras una presión de tórculo se trasportarán al papel. El resultado en la estampa serán líneas más pulidas, donde cada corte se traducirá en un negro, a inversa que en el lenguaje xilográfico (Martínez de Sousa, 2002). En este año, en Florencia, Italia, se imprime el *Monte Santo di Dio* el primer libro ilustrado bajo esta técnica el cual contiene tres dibujos de supuesto diseño de Botticelli, grabados por Baccio Baldini (Millares, 1988).

Desde 1485 se establece formalmente la censura religiosa al libro impreso, para controlar las publicaciones que el clero denominará peligrosas (Martínez de Sousa, 2002).

A partir del siglo XVI los tipos móviles marcarán la pauta de los siguientes tres siglos (figura 1.15), teniendo puntuales mejoras técnicas sin distanciarse ampliamente del inicio de la imprenta. Así pues, en el aspecto ilustrado, el Renacimiento alemán aportó importantes piezas representativas logradas por su exponente Hans Holbein el

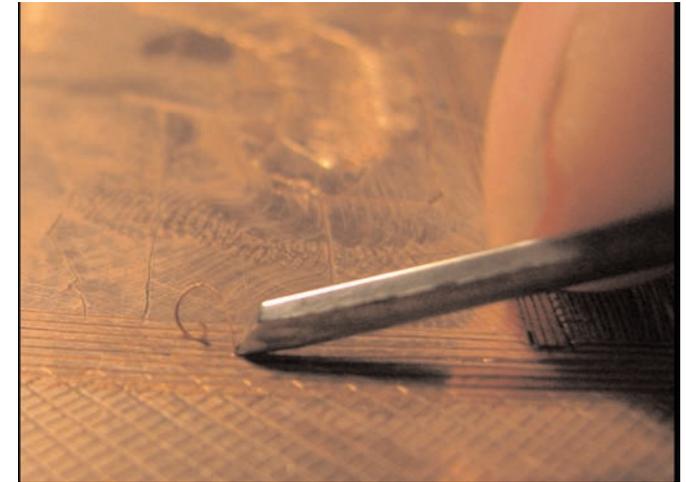


figura 1.14

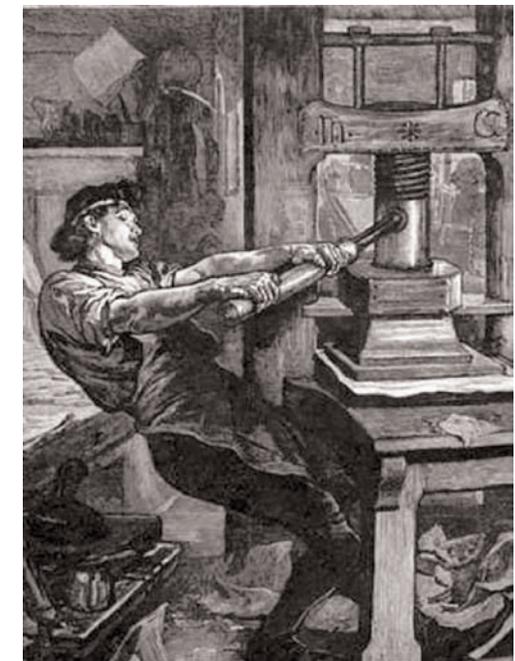


figura 1.15

joven, quien además de pintor se destacó por su obra gráfica a partir de xilografía a fibra para la Biblia de Lutero y el Elogio de la Locura de Erasmo Rotterdam (figura 1.16) realizando para esta última una producción de ochenta y dos viñetas (Serra, 2004).

El siglo XVI se caracterizó por la producción de obras de carácter religioso como biblias, misales y libros litúrgicos. Llevados a diferentes regiones e idiomas. De hecho éste fue el siglo en que la Biblia fue traducida a todas las lenguas cultas del continente europeo. Y es también cuando se comienzan a imprimir libros en América, siendo la *Doctrina cristiana* en lengua mexicana y castellana, el primer libro impreso en el Nuevo Mundo (figura 1.17). Dicha edición se realizó en México en 1539 por Juan Pablos a base de tipos góticos. El mismo editor posteriormente produce la primera obra editada en América que contó con una ilustración en su interior: el *Tripartito de doctrina cristiana*. La imagen xilográfica representa a la virgen vistiendo con atavíos religiosos a san Ildefonso (Martínez de Sousa, 2002).

A la vera de la producción clerical, el libro se diversifica hacia temas técnicos, educativos, teóricos y literarios. Se publican gramáticas, diccionarios, libros de estudio tipográfico y obras literarias de autores clásicos. Por lo que surgen progresos como las aportadas desde el taller de Aldo Manuzio (figura 1.18), el primer carácter tipográfico cursivo, tratando que no perdiera visibilidad pero que redujera su volumen para editar libros de menor tamaño y mayor portabilidad, el libro de bolsillo en formato octavo. Además introduce los entrelazados en oro y sustituye la madera de las tapas por el cartón. (Martínez de Sousa, 2002).

En el siglo XVI comienza la alianza comercial entre grabadores, fundidores y tipógrafos, surgen las primeras dinastías de impresores. Nace en Italia la encuadernación moderna, con claras influencias orientales. Desaparece la ornamentación de orfebrería y los tejidos y



figura 1.16



figura 1.17



figura 1.18

se utilizan pieles decoradas con oro o mosaicos. Y para el 1613 aparece el estilo de encuadernación fanfare, atribuido a Nicolás y Clovis Ève, caracterizado por la utilización en su diseño de multitud de volutas, espirales y arabescos mezclados con motivos geométricos (Millares, 1988).

Ahora mencionaremos brevemente a autores y su aportación al rubro tipográfico: Francesco Griffo con su cursiva llamada *letra grifa* del año 1501, Claude Garamond (figura 1.19) con sus *tipos griegos del rey*, Robert Granjon con su tipo *civilité* del año 1557, John Baskerville genera un tipo de transición tras mejorar el *ancien oie* hacia el año 1752, Giambattista Bodoni diseña su acertado tipo en el año 1788 (Martínez de Sousa, 2002).

En 1605 se creó el periódico y se imprimió en Madrid la primera edición del Quijote de Cervantes en los talleres de Juan de la Cuesta (figura 1.20). La edición se producirá en una España de poco desarrollo y cuidado editorial, por lo que el papel será de baja calidad y los tipos de impresión estarán viejos y dañados. No obstante la edición se agota antes de colocarse a su venta pública y el texto trasciende más allá de todo defecto de presentación (Millares, 1988).

Para ese momento la xilografía había caído en desuso por la falta de grabadores capaces de traducir los dibujos de los pintores de la época de una manera satisfactoria, en medida por la dificultad de esta técnica y en parte por falta de pericia. Y en el siglo XVII la calcografía dejará la talla dulce y evolucionará hacia los primeros aguafuertes y puntas secas, en manos de los grabadores holandeses. Estas técnicas estarán más relacionadas con la reproducción de obra pictórica y la xilografía será mayormente empleada en el área del libro. El principal representante del aguafuerte será el holandés Rembrandt con diversos retratos, autorretratos y escenas bíblicas trabajadas en esta técnica (figura 1.21). Además del renovado uso que



figura 1.19

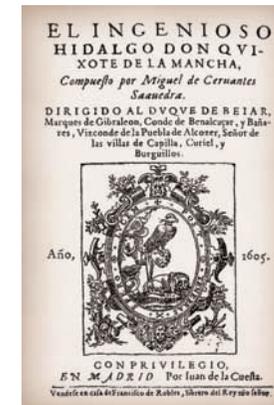


figura 1.20



figura 1.21

le imprimió a la punta seca, como opción a trabajarla sola o en combinación con el agua fuerte (Serra, 2004).

Tras este desarrollo alemán, en Italia se posibilita el perfeccionamiento de la técnica gráfica debido a su situación como objeto suntuoso, sea como obra estampada o incluida en lujosos libros. Por tanto, en el siglo XVIII en Venecia se establece la escuela/taller de Giuseppe Wagner en donde difunde la principal característica de la academia veneciana: el aguafuerte profundo retocado con buril. Entre los grabadores más destacados podemos mencionar a Giovanni Battista Piranesi (figura 1.22) con obras como *Antiquità Romane*, *Vedute di Roma* y *Carceri d'Invenzioni* (Serra, 2004).



figura 1.22

En 1760, en Francia es inventada una nueva técnica de grabado calcográfico llamada aguafuente, la cual se basa en el uso de una resina natural en polvo, que al fundirse con calor sobre las planchas de metal y posteriormente al introducirlas en ácido, bajo diferentes reservas y tiempos, da como resultados una gama de tonalidades, otorgando mayor voluptuosidad a la stampa. El autor al que se le debe el mayor desarrollo de esta técnica será a Francisco de Goya y Lucientes, quién la utilizó reiteradamente en sus famosas series de: *Los Caprichos* (figura 1.23), *Los desastres de la guerra*, *Los disparates* y *Tauromaquia* (Serra, 2004). A este artista aragonés, además de los avances técnicos, es preciso reconocerle la intencionalidad conceptual en su obra estampada. Basada en una inteligente crítica social, una proposición estética satírica y una forma narrativa peculiar, siendo un antecedente importante del pensamiento surrealista.

A la estampación calcográfica se le unirá el descubrimiento de Alois Senefelder, quién en el año 1796 innovó el mundo de las artes gráficas al desarrollar la opción de la litografía. Técnica que se basa en el rechazo de los cuerpos húmedos y grasos sobre una piedra calcárea, es decir el agua y las tintas litográficas. Esta técnica será la



figura 1.23

que acerque a la creación gráfica a varios artistas pictóricos entre los que se cuentan a Goya, Delacroix, Toulouse-Lautrec, Kokoschka, Dalí, Braque, Picasso, Matisse, Miró y Chagal, entre otros. Ya que su lenguaje y realización serán más cercanas al dibujo con lápiz y tintas. Por lo que las estampas litográficas serán de gran uso en el mundo editorial y prensa escrita. (Gomez, 1986).

A finales del siglo XVIII, la xilografía se renueva gracias a la invención de Thomas Bewick de poder grabar en madera a *contrafibra*, lo que dio como alternativa una matriz casi tan dura y perdurable como el metal, apta para ser entallada con el buril (figura 1.24). El único inconveniente de esta innovación fue que el trazo al imprimirse quedaba en contrasentido, es decir el corte se traducía en blancos. No obstante, pese a esta dificultad, al asimilar el lenguaje técnico fue posible la obtención de resultados casi fotográficos. Además los tacos de madera se podían acoplar para ser impresos a la par que el texto y sumada la invención del papel continuo se lograron ediciones mucho más grandes (Barrena y Blas, 2002). Importantes ejemplos de esta técnica le corresponden al mismo Bewick, quién fue motor promotor de su uso en el continente europeo. Así contamos con libros de su autoría tratando temas de zoología y otros de sátira social: *Quadrupeds*, *British Birds* y *Selected Fables* (Millares, 1988).

Y en México será hasta el año 1826 cuando se publique la primera estampa litográfica, a manos de Claudio Linati Prevost, italiano que introdujo la técnica y maquinaria litográfica al territorio mexicano (figura 1.25); aleccionando en su uso a los mexicanos José Graciada e Ignacio Serrano, hasta el punto que este último hacia 1830 difundió estos conocimientos en la Academia de San Carlos de la ciudad de México (Millares, 1988).

Por su parte Turner en Inglaterra, experimentó con aguatinta y manera negra con una salida a color, generando paisajes de diversas



figura 1.24

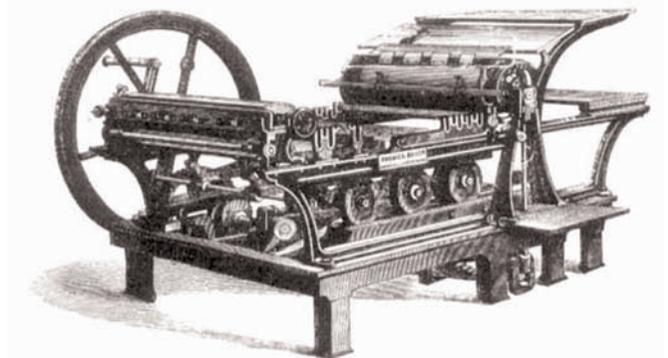


figura 1.25

tonalidades graduales. Y en Francia es memorable mencionar a Honoré Daumier (figura 1.26) quien generó casi cuatro mil litografías con una ácida crítica social. (Serra, 2004).

En este punto es importante mencionar a José Guadalupe Posada, mexicano oriundo de Aguascalientes quien divulgó y desarrolló la gráfica nacional, matizándola con un cómico relato visual que a la par difundía información social, política y cultural (figura 1.27). Artista grabador que tras trabajar en el semanario *El Jicote* en su ciudad natal y posteriormente en Guanajuato, se trasladó en 1888 a la ciudad de México donde perfeccionó su producción gráfica en la editorial de Vanegas Arroyo. Sus estampas principalmente fueron realizadas por vía xilográfica, aunque según Millares también dibujaba sobre planchas de zinc con una tinta especial, las que después eran atacadas con un baño corrosivo, para así acelerar su producción (Millares, 1988).

Hacia finales del siglo XIX se comienzan a desarrollar los procedimientos fotomecánicos iniciando con el fotograbado, que marcará el desarrollo hacia las rotativas y dejará en el olvido el uso industrial de las técnicas de grabado artesanal. En 1883 Frederick E. Yves y G. Meisenbach, inventan la trama, medio que permite descomponer los tonos continuos de la foto en puntos discontinuos para su traspaso a la plancha para su reproducción fotomecánica (figura 1.28). Su principal característica será la posibilidad de trabajar texto e imagen fotográfica en conjunto (Martínez de Sousa, 2002).

El rotograbado tiene su origen en 1895 en Inglaterra, transportándose de allí a Estados Unidos hacia el año 1912 y hacia 1920 una de las primeras publicaciones que comenzó a experimentar con la cuatricromía fue el diario *Chicago Tribune* (Millares, 1988).



figura 1.26



figura 1.27



figura 1.28

Hacia finales del siglo XX comienzan a utilizarse otros materiales, además de los trapos, para la realización de la pasta del papel: caña, esparto, cáñamo, ortiga, etc. El libro dejará de ser patrimonio de una minoría culta y comenzará su acercamiento a una masa más amplia de lectores que culminará en el siglo XX, en parte gracias al auge del periodismo que fomentará el interés por la lectura. En la encuadernación, el motivo predominante es la estampación, gofrada o dorada en el plano (Martínez de Sousa, 2002).

En Nueva Jersey, EE.UU, en 1904, el ruso Ira W. Rubel descubre por un error de impresión en una máquina rotativa fotográfica el sistema más utilizado actualmente, el offset (figura 1.29). Aunque se cree que simultáneamente los hermanos Alfredo F. y Carlos Harris, en el estado de Ohio, estaban comenzando a desarrollar sus primeras prensas *offset*, sin tener conocimiento del coetáneo descubrimiento. La máquina se caracteriza por tener tres cilindros de igual diámetro, en el primero se colocará la plancha metálica que tras entintarse transporta la imagen invertida sobre un segundo rodillo de caucho, el cual sostendrá unos instantes un papel que tras presionarse con un tercer rodillo, adquirirá la imagen en correcta posición (Millares, 1988).

En la década de los sesenta grupos ecologistas dan a conocer el papel reciclado para impresión (Jódar, 1998) y en 1971 Michael Hart difunde una copia electrónica de la *Declaración de Independencia de los Estados Unidos* por la red *Arpanet*, el antecedente de Internet, siendo esta la pieza precedente al Project Gutenberg (Lebert, 2009).

En 1975 Ulises Carrión inauguró en Ámsterdam *Other Books and So* (figura 1.30), la primera librería, editorial y archivo especializada en libro de artista. Siendo este espacio la muestra palpable del importante papel que tuvo este medio artístico como base creativa para las escuelas de vanguardia (Helion, 2003).

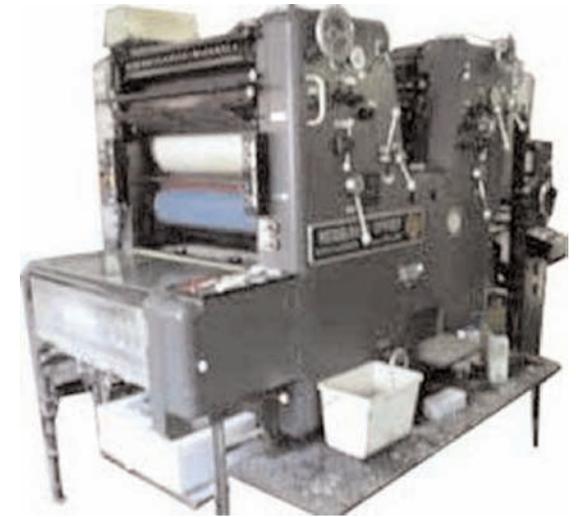


figura 1.29



figura 1.30

Retomando el ámbito electrónico, a finales del siglo XX, suceden avances significativos. En 1990 se estrena la web y cuatro años después ya es utilizada por editores como medio de venta (Lebert, 2009).

Actualmente, se pueden obtener instrumentos óptimos para la lectura de esta información digital como *iPad* (figura 1.31), *Kindle*, *Sony Reader*, *iPhone*, *Android*, además de las computadoras portátiles y de escritorio. Y desde el *Proyect Gutemberg* es posible acceder a más de 33,000 libros electrónicos gratuitos. (Project Gutenberg Literary Archive Foundation, 2006).

De tal forma concluimos esta cronología expresando que el futuro del libro puede diversificarse hacia una evolución intangible, la del e-book (figura 1.32) o hacia aquella que revaloriza la forma intensificando la idea, la del libro de artista. Lo cierto es que el libro de artista, es un medio capaz de adaptarse a las transformaciones sociales y tecnológicas, ya que la obra final puede valerse de cualquier tema y casi cualquier material para su realización. Así es como, para el libro actual, los nuevos medios significan una extensión de sus posibilidades de producción.



figura 1.31



figura 1.32

## 1.2. El grabado y la ilustración: Nexo de sus técnicas fundamentales

El grabado, como disciplina, engloba un conjunto de técnicas que buscan como resultado final la obtención de una imagen susceptible a ser reproducida reiteradamente (figura 1.33). Proceso que comienza con la realización de cortes o incisiones sobre una plancha de madera o metal, llamada matriz, que tras entintarse se colocará bajo un papel adecuadamente humedecido para que, al ejercer presión de una prensa, se transporte la imagen de manera inversa sobre el papel; generando así el resultado deseado: la estampa.

Debido al nexos disciplinado que concluye con una reproducción repetida, se han sumado técnicas gráficas que se basan en procedimientos planos y permeográficos, que no inciden propiamente en la matriz, pero que en definitiva serán valorados como estampas artísticas. Por tanto, la estampa es un ejemplar artístico que se genera tras un proceso de reproducción gráfica, con sus particularidades individuales. De la misma manera que la obra ilustrada, por vía tradicional, sigue una logística técnica y directa para generar un ejemplar con intenciones divulgativas o de coexistencia con un texto; por tanto la obra ilustrada tiene un peso conceptual, que en el área editorial, tiene tanto peso como la obra literaria (figura 1.34).

Así pues, al momento de publicar ambas opciones, salta a la vista su primordial contraste: el de la multiplicidad de la obra. A diferencia de la estampa, la obra ilustrada requiere de una posterior reproducción por vía industrial, regularmente por separación de cuatricromía o, en su defecto, la opción de tintas directas. Partiendo de esta reflexión, queremos evaluar el aspecto final de ambas disciplinas: la estampa en contraposición y similitud con la obra ilustrada.



figura 1.33



figura 1.34

Primeramente haremos un repaso de las técnicas de ilustración tradicional, mostrando sus características técnicas y exponiendo sus procedimientos. Posteriormente revisaremos las principales técnicas de grabado y estampación tradicional, explicando el procedimiento, puntualizando breves aspectos históricos y definiendo la correspondencia con técnicas de ilustración tradicional y en cada técnica presentaremos un ejemplo con obra personal y haremos un repaso de la intención conceptual de dicho trabajo (figura 1.35).

### 1.2.1. Técnicas de ilustración tradicional

En el área de ilustración nos basaremos en Sanmiguel (2003), Slade (1988), Pedrola (1988) y Krug (2008). Presentaremos inicialmente los medios secos y concluiremos con los húmedos. Las imágenes descriptivas serán una muestra de obra ilustrada por Liliana Infante Villa.

**Grafito:** Primigenia cristalización del carbón en combinación con arcilla, que puede adquirirse en barras de diversos tamaños y graduaciones. Así como revestidos por madera, en forma de lápices. Se pueden clasificar por su dureza y finura, a mayor suavidad y grosor, mayor cantidad de grafito y por tanto los negros son más puros. A la inversa a mayor dureza y finura, la arcilla es mayor y el grafito merma, dando tonos grises ideales para bosquejos técnicos. Dependiendo de la marca comercial, pueden clasificarse en H los más duros y en B los más blandos pudiendo a llegar a tener más de veinte graduaciones. Puede trabajarse en líneas separadas o yuxtapuestas, bloques sólidos de tono, degradados con trazo con un acabado someramente brillante o como técnica mixta. No requiere una fijación, pero debe evitarse su posterior frotamiento. Para ejemplificar la técnica presentamos una ilustración de la autoedición *Emplumada* en las que inicialmente se dieron capas de color con



figura 1.35

pintura acrílica diluida y se concluyó con líneas de grafito para crear el volumen de las figuras. Conceptualmente la técnica ayudó a fortalecer la idea de hastío familiar, al enfatizar un ambiente aburrido y sombrío (figura 1.36).

**Carboncillo:** El más humilde material gráfico que puede manejarse como primer trazo de obras pictóricas o ser una pieza acabada en sí misma, en tal caso debe fijarse para evitar su dispersión polvorosa. La obtención del material se hace a través de la carbonización de pequeñas ramas de vid o sauce en hornos a altas temperaturas, variando según el gramaje de negrura que se busca conseguir. Es preferible dibujar directamente sobre papeles texturados de calidad, difuminando con gamuza, trapo o mano, aunque esta última podría impregnar de grasa y valorizar más los negros. Los resultados son de atmósferas aterciopeladas con líneas orgánicas de grosores variados. Requiere una fijación posterior por medios húmedos. Como muestra presentamos una ilustración inédita con un ave envuelta por un ambiente aterciopelado gracias a los valores de mancha y línea ágil que permite la técnica (figura 1.37).

**Barra de dibujo:** Denominadas conté por la marca comercial que las popularizó, se trata de pequeñas barras rectangulares confeccionadas con diferentes materiales: ceras (aglutinante), finos pigmentos, arcilla o carbón comprimido, etc. Existen tonos y colores variados: sanguina, marrones, sepia, blanco, rojo, azul, amarillo, negro, etc. Todos ellos en diferentes durezas. Existe la opción además, de adquirirlo en forma de lápiz. Puede dar pie a obras etéreas, como en cielos o sólidas para la representación de edificaciones. Es una técnica ampliamente utilizada para la representación casi fotográfica. Puede mezclarse con tiza y pasteles, utilizarse disuelta con agua o emplearse sobre diversos papeles como pieza de collage. Para evitar la alteración de la obra acabada, debe fijarse por medio de estarcido húmedo y evitar su posterior frotamiento. De tal manera



figura 1.36



figura 1.37

presentamos dos ejemplos trabajados en seco, un conjunto de edificios (figura 1.38) y un personaje onírico (figura 1.39). En ambos podemos observar las calidades de volumen y profundidad que da la técnica.

**Scratch:** Denominación en su versión en inglés o *grattage* en francés, es una técnica que se basa en el rayado de una película negra, sobre una base blanca o colorida según su procedencia. Ya que comercialmente se pueden adquirir una plancha de cartón con una capa de yeso y recubierta con tinta negra o con la sola capa de yeso para cubrir del tono de tinta elegido. Además, también se pueden generar estas bases de manera artesanal, cubriendo planchas blancas de estireno con tinta china o recubrir cartón con capas de cera de color con una final de tinta china. A partir de esta base cubriente, el proceso en todas las opciones será el mismo: Afectar con utensilios punzantes como lancetas en punta y redondas, con las cuales se incidirá para sacar a la luz el color de la capa anterior. Es importante no sobrepasar el color de base, pues puede llegar a mostrar el cartón o hasta hacer una perforación del mismo. De tal manera, el resultado técnico son imágenes esgrafiadas que recuerdan el lenguaje de la xilografía. Sin su posibilidad de reproducción y sin su laboriosa producción de matrices. Para ejemplificar la técnica mostramos una ilustración a doble página del libro *La reina y Solovino*, que acompañó un texto de Guillermo Samperio. Cuento publicado por Gobierno del Distrito Federal en el año 2002 (figura 1.40).

**Pastel seco:** Es el medio pictórico más puro pues su aplicación sobre el papel suele hacerse de manera directa y en masa. Su aglutinante, la goma de tragacanto, suele usarse únicamente para mantener el pigmento en barra. Por lo que los colores tienen una afectación casi imperceptible. Se esparce con los dedos o difumino, dando vistosos acabados aterciopelados y de aspecto espontáneo, que da poca



figura 1.38



figura 1.39

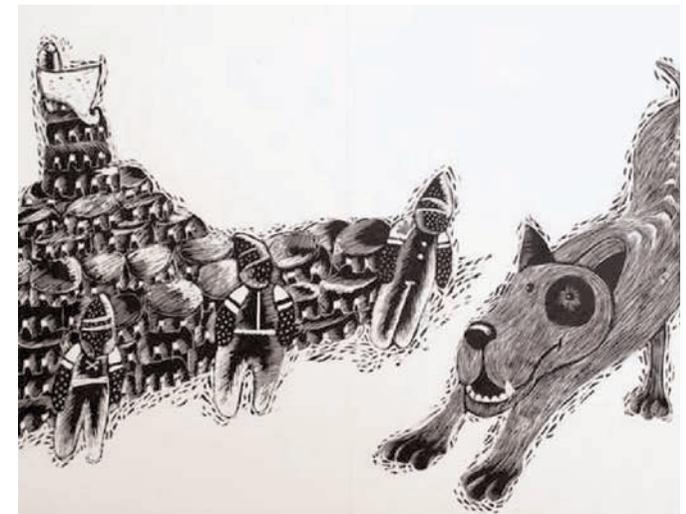


figura 1.40

cabida a rectificaciones. Suelen hacerse combinaciones ópticas, por su imposibilidad al detalle o bien valerse de lápices al pastel para ello. El fijador puede palidecer o hacer transparentes los colores, por lo que se recomienda ir dando algunas pasadas de fijador de bencina o alcohol, a la par que se va trabajando con este material, para no dejarlo hasta el final. Como muestra presentamos una ilustración inédita que aprovecha el juego de tres planos potenciado por los pesos que se pueden conseguir con la técnica, logrando plastas que se van desvaneciendo hasta desaparecer (figura 1.41).



figura 1.41

**Crayones:** Materiales secos con una porción componente de cera. Que incluye pasteles al óleo, barras de óleo, crayolas litográficas, crayones industriales para superficies porosas y crayolas de cera. Estas últimas de utilización infantil, por sus proporciones inocuas, son las de menor permanencia. Ya que a diferencia de las otras opciones, no contiene disolventes grasos. No obstante, todo este grupo pueden utilizarse directamente sobre papel o materiales porosos. Además de su posible disolución con agentes grasos como el aguarrás. Los resultados pueden enmarcarse dentro del área del dibujo, principalmente con la crayola litográfica o rozar el aspecto pictórico con la sobre posición de tonos y masas, de las otras opciones. La adhesión y permanencia está cubierta por sus componentes, salvo la excepción ya mencionada. El ejemplo lo presentamos con un trío de pájaros trabajados con una base de crayón y el contorno lo manejamos con crayón litográfico, el cual contiene alta carga de parafina y carboncillo. En la pieza se pueden observar la importancia de la textura del papel y los blancos que se generan al pasar la cera quedando una pátina representativa de la técnica (figura 1.42).

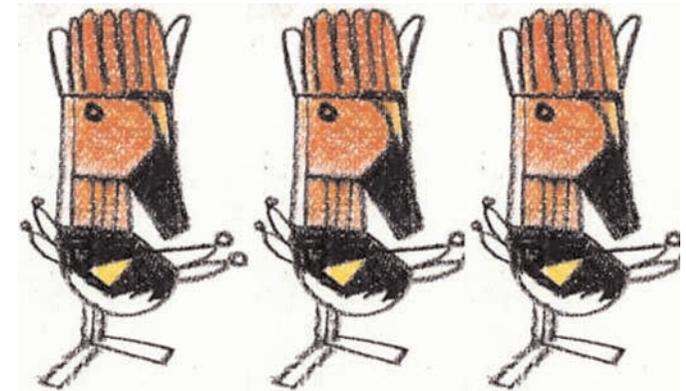


figura 1.42

**Lápices de colores:** En este apartado englobaremos materiales que poseen una gama de pigmentos alojados en un cuerpo de madera; respondiendo a peculiares características al uso. Tales como lápices

artísticos insolubles, lápices acuarelables solubles al agua, lápices solubles en trementina y lápices de pastel, de mayor suavidad que las barras y que al estar embutidos en madera es posible afilar para trazar detalles. El manejo se hace a mano alzada directamente sobre el papel, trazando varias pasadas de diferentes colores para conseguir el tono o degradado deseado, sin emplastar la zona. Posteriormente se pasa un pincel con el diluyente adecuado, se generan texturas con lancetas en la zona indeleble o se fija en el caso del pastel. Estas técnicas tienen amplia recurrencia para el collage. Como ejemplo mostramos una ilustración inédita de elefante circense, la base se trabajó en acrílico rebajado y la textura final se realizó con lápices de madera indelebles, logrando volumen desde una base plana (figura 1.43).



figura 1.43

**Acuarela:** Técnica de acabado luminoso y sutil, que surge de la relación entre el pigmento, la goma arábica y el agua. Siendo la disolución su principal característica, al grado que a ello debe su nombre. Preferentemente se debe aplicar en capas finas, de lo más claro a lo más oscuro, buscando un equilibrio entre la suma de transparencias de color. Cabe mencionar que no se debe emplear más blanco que el del papel. Para mantener puros los colores es recomendable hacer un constante cambio del agua de disolución. Otra opción menos ortodoxa es trabajar directamente los colores con una disolución baja, aunque estos resultados son más cercanos al gouache. El material puede adquirirse en diversas presentaciones como pastillas, tubos, frascos o existe la posibilidad de autofabricarlas a través de pigmentos naturales, goma arábica, (azúcar cande) y agua. Como ejemplo (figura 1.44) mostramos una imagen que combina bloques de aguada con perfiles gruesos de acuarela espesa y a mano alzada. Se tomó esta decisión técnica para dar un ambiente bucólico a un texto que planteaba el tema de acompañamiento de personas de la tercera edad.



figura 1.44

**Gouache:** Término en francés también conocido como témpera o guacha. Es una técnica del grupo de los temple, como la acuarela, diferenciándose de ella por ser más cubriente y tener la posibilidad de la utilización del blanco. De hecho el rebajado de tonos se hace con gouache blanco, más que con agua. Indistintamente se puede iniciar con los tonos oscuros o claros, ya que todo color puede ser tapado por cualquier otro, dadas sus características cubrientes. Por tanto mostramos una ilustración para cartel que particip  en el concurso de cartel *Invitemos a leer 2010* y a partir del negro de la cartulina de base se fueron marcando los personajes y posteriormente coloreados enteramente con témpera, lo cual permitió obtener intensos colores para realizar personajes representativos de la mestiza cultural mexicana leyendo (figura 1.45).

**Acrílico:** Técnica de acabados plásticos y brillantes, que utiliza agua y sustancias s nticas como aglutinantes y diluyentes de los pigmentos. Estas resinas acrílicas se denominan también polímeros s nticos o colores poliméricos. Siendo una opción material ampliamente preferida por su facilidad de uso, secado rápido, limpieza inocua, adaptación a diversos soportes y fácil sobre posición de colores. Tiene una adherencia propia, por lo que no es necesario medio alguno, sin embargo es posible encontrar una amplia gama de texturas como gesso, hojuelas s nticas de diversos grosores, retardantes de secado, entre otros. Ejemplificamos la técnica con una ilustración para la revista *Manufactura*, utilizando pinturas acrílicas y base gesso *Liquitex*®, el tema de soluciones logísticas de empresa se decidió acompañar por un estilo de ilustración infantil para restarle solemnidad al tema (figura 1.46).

**Tintas:** Material líquido para dibujo popularmente conocido como tinta china o tinta india, debido a que su origen recae en estas culturas. Inicialmente se conocía solo el negro, obtenido de la mezcla de carbón vegetal pulverizado con resinas vegetales o aglutinantes



figura 1.45



figura 1.46

animales. Actualmente estas tintas utilizan colorantes líquidos y goma laca como componentes, lo que, según cada marca, permite gozar de casi 30 tonos diferentes combinables entre sí. Pueden emplearse con pinceles, plumilla, estilógrafos, esponja, entre otros. Después de un secado rápido, la zona queda con un color intenso y brillante, indeleble e impermeable. No obstante ciertos colores (sobre todo los fabricados a partir de colorantes orgánicos) pueden variar tras una exposición prolongada a la luz. Además es posible trabajarla en aguadas, pero los resultados serán menos óptimos. Es una técnica que sigue ligada a su origen caligráfico y de miniatura medieval. Suele combinarse con técnicas como la acuarela, gouache o rotuladores, para perfilar líneas de contorno. El ejemplo técnico lo presentamos a través de la ilustración inédita: *La Europa que camina*, la cual fue creada para participar en un concurso promovido por la tienda RAIMA de Barcelona, la cual fue seleccionada para ser expuesta en sus instalaciones. La idea desarrollada fue la de la Europa mujer, prolífica y hacedora que avanza a pasos firmes. El trabajo técnico se resolvió con tintas Winsor & Newton®, las cuales dotaron de colorido y brillo al trabajo. También se agregaron recortes de papel de revista (figura 1.47).



figura 1.47



figura 1.48

**Óleo:** Técnica pictórica por excelencia, basada en la combinación de pigmentos y aceites secantes, que en algunos casos puede mezclarse también con cargas (clarificantes, secantes, esencias, bálsamos, conservantes, etc.), para hacer más homogéneas las características del material empleado; sea por su elaboración casera o por la variedad de particularidades de las marcas comercializadas. Pueden realizarse pinturas por capas, pinturas directas o por veladuras. Todas ellas dan acabados con características grasas con diversas potencias de color. Es una técnica cuyo secado puede prorrogarse hasta algunos meses. Para ejemplificarlo mostramos dos imágenes (figura 1.48 y 1.49), en la primera podemos observar un ave trabajada con el óleo denso y sin disolución, lo que da una figura de



figura 1.49

espesas texturas grasosas, a diferencia de la segunda donde el material es utilizado con un alta disolución, dando capas transparentes que posteriormente se les agregó carboncillo para definir la figura.

**Collage:** Técnica artística que ha sido adoptada por ilustradores y diseñadores gráficos, para reutilizar imágenes preconcebidas y materiales de diversas características. Suelen utilizarse adhesivos para acoplar la composición, aunque en la actualidad esta técnica sea realizada primordialmente por vía digital. Presentamos dos ejemplos, el primero un trío de teatrillos manejados con papel recortado y partes de pruebas de estampación, dentro de unos marcos que contienen la escena tridimensional (figura 1.50). La segunda opción es una ilustración que se publicó en la revista *Mundo Celular*, para acompañar un texto sobre la lectura del libro *Harry Potter* (figura 1.51), trabajo en el que se buscó omitir toda relación visual con la película. Por lo que se manejaron un par de personajes oníricos trabajados a través de papeles de diversas texturas y estampados, así como retoques con pintura acrílica.



figura 1.50

## 1.2.2. Técnicas de grabado y estampación tradicional

En el área de grabado y estampación tradicional nos basaremos en Catafal, Clara y Serra. (2004) y en Blas, Fontbona, Barbarà y Barrena. (2002). Las imágenes descriptivas serán una muestra de obra gráfica de Liliana Infante Villa.

**Litografía:** Inventada por el checo Alois Senefelder en el año 1796. Es una técnica de reproducción gráfica que se basa en el rechazo



figura 1.51

entre el agua y el aceite. Ya que se emplea como matriz una piedra calcárea y porosa, con capacidad de absorber agua y grasa. Ésta se reutiliza incontablemente, por lo que al iniciar cada obra se debe pulir la superficie para borrar el dibujo anterior a través de un ejercicio llamado graneado. Posteriormente se dibujará con lápices o tintas de composición grasa, para que penetren en los poros de la matriz. Para fijar la imagen a la piedra y desengrasar la zona sin dibujo, se aplica una capa de mezcla de ácido nítrico y goma arábiga (acidulación). En este momento la matriz está lista para su estampación, por lo que se humedecerá y después se pasará un rodillo con tinta grasa, la que se posará en la reserva grasa, es decir en el dibujo, y será repelida en la zona de agua. Posteriormente se pasa por una prensa litográfica, la cual ejerce una presión horizontal paulatina, para transportar la imagen de manera inversa en el papel. Siendo esta una estampación plana, ya que la matriz no se incide ni rebaja.

Las posibilidades visuales en la stampa final son extensas, ya que es posible conseguir aguadas semejantes a las de la acuarela, líneas fluidas como las de la tinta china, trazos firmes o granulados como de lápices de diferentes graduaciones y hasta llegar a la imagen fotográfica, por lo que es posible la reproducción monocromática de piezas ilustradas con otros medios o la suma de tonos a través de diversas matrices.

Para ejemplificar la técnica presentamos tres estampas. La primera representa una imagen onírica llamada *El bosque* (figura 1.52) trabajada en dos pasadas, una de un entintado plano de color naranja, impreso en máquina offset de pruebas y otra dibujada en piedra con tinta litográfica y aguarrás; finalmente impresa en prensa horizontal tradicional. La segunda (figura 1.53), una stampa mixta titulada *Como volar en círculo*, la cual surge de una imagen fotográfica modificada con el programa gráfico *photoshop* y posteriormente



figura 1.52



figura 1.53

impresa por inyección de tinta sobre papel Fabriano. Concluye la estampa con la impresión de un dibujo en línea con lápiz litográfico duro, trabajado sobre plancha de zinc graneada. Y la tercera imagen, titulada *Desde dalt* consta de una primera impresión litográfica impresa con tinta verde y una segunda de fotopolímero en negro (figura 1.54)

**Serigrafía:** Técnica permeográfica de estampación en serie, que utiliza una pantalla con malla de seda, metal o material sintético, el cual será obturado en las zonas donde no se desea que haya imagen y se dejará libre en las que se precisa que penetre la tinta para perfilar el motivo. Las mallas se diferencian por el número de hilos (de 12 a 200), lo cual determina la abertura del tramado. Ésta debe elegirse tomando en cuenta las características de la tinta y de la estampa final. La obturación suele ser fotomecánica, pero existen medios manuales con líquidos de relleno o películas adhesivas. Al colocar la pantalla a contraluz la zona a imprimir queda traslúcida y la restante obturada. Después se da un lavado desengrasante, se seca la pantalla y se empapa de tinta el tamiz para imprimir a través de un desplazamiento manual y uniforme con una rasqueta, operación que deja filtrar la tinta sobre el papel o material de impresión.

Se obtienen densas superficies homogéneas, que pueden semejar a la mancha mate de la témpera o la plastificada del ac rlico, según la tinta y el número de pasadas y tonos manejados. Además es posible reproducir por medios fotomecánicos imágenes ya creadas, adaptándolas al lenguaje de tramado, que esta técnica requiere. Como ejemplo mostramos *El diablo* (figura 1.55), estampa serigráfica trabajada por vía indirecta con pantallas fotoemulsionadas, en un caso utilizando película de rojo opaco y en el otro tinta obturadora sobre papel mate, así es como a través de dos pasadas de tintas, se obtuvo el rojo y el negro; y el blanco surge del papel a través de espacios reservados en ambas pasadas.



figura 1.54



figura 1.55

El segundo ejemplo *En Lucha y Libre* sigue un procedimiento similar a excepción de la modificación fotográfica a través de mancha y una área para monotipo (figura 1.56).

**Linografía:** Técnica de grabado en relieve que utiliza como matriz planchas de linóleo, material industrial que fue patentado en 1860 por Frederick Walton y explotado de manera artística desde principios del siglo XX. Por razones cronológicas esta técnica deriva del grabado en madera a fibra, ya que al igual que en este, se trabaja con navajas y gubias para rebajar los blancos de la imagen. Después haber vaciado los blancos, la zona en relieve es entintada con rodillo y se procede a su estampación a través de una prensa tipográfica, prensa vertical o tórculo, dependiendo el tamaño de papel y función de la estampa.

Las estampas se caracterizan por el aprovechamiento de masas compactas y cortes repetitivos a manera de sombra, todo esto con un textura granulada, que en algunos casos es imperceptible, aspecto que otorga la porosidad del material. Al uso de los cortes se le suman nuevas experimentaciones artísticas como trabajo en directo con ácido, lijas, pirograbador, entre otros. Su lenguaje suele simularse a través de técnicas de ilustración como el scratch, rotuladores y tintas.

Ejemplificamos la técnica primero con la estampa *La Mujer de los Clavos*, un linoleo impreso a una tinta (figura 1.57).

En segundo lugar con una estampación de la imagen de un dragón sobre las cubiertas de piel de unos libros artesanales, variante que amplía las salidas de uso para esta técnica, valiéndonos obviamente de tintas de impresión textil (figura 1.58).



figura 1.56



figura 1.57

**Xilografía:** La más antigua de las técnicas de reproducción gráfica, que nace por la necesidad de transmisión de textos budistas y clásicos chinos. Es una técnica de impresión en relieve que se basa en el vaciado de una plancha de madera para dejar en alto la imagen que desea reproducir, la cual será entintada con la ayuda de un rodillo e impresa con la presión de una prensa vertical o tórculo. Debido a las características de la matriz y las herramientas de corte, se divide en dos grupos: grabado en madera a testa y grabado en madera a fibra.

El primero, grabado en madera a testa o contrafibra, hace referencia al uso de tacos de madera cortados de forma transversal al tronco del árbol, por lo que las matrices son de dimensiones poco extensas pero de una dureza excepcional que no toleran resquebrajamientos. El boj es la madera más adecuada para este uso. Para trabajarlas se requiere el uso de buriles, posibilitando la formación de líneas de gran finura.

El grabado en madera a fibra, se suele trabajar en maderas de árboles frutales o el nogal, cortando las matrices en el sentido de la fibra del tronco. Se suele trabajar perfilando con cuchilla de corte el contorno del dibujo deseado y posteriormente se vacía con gubias las zonas que no quedarán impresas. Es importante dejar una profundidad de aproximadamente tres milímetros para que la matriz soporte la presión al imprimirse, sin llegar a dañarse.

Como ejemplo una pequeña stampa xilográfica impresa sobre madera contrachapada que en este caso se trata de las tapas de un cuaderno artesanal de pequeño formato (figura 1.59).

**Punta Seca:** Técnica directa del grabado calcográfico, que se centra en la afectación de la matriz metálica valiéndose de una punta de acero afilada, la cual desgarrar el metal generando una línea con



figura 1.58



figura 1.59

prominencias, llamadas rebabas, que al ser impresas dan una línea aterciopelada, particularidad principal en su estampa.

La rebaba tiene una vida corta debido al desgaste sufrido por el entintado, limpieza y posterior presión del tórculo, por lo que el número de estampas obtenidas oscilará entre 20 o 30 como máximo. Pues la pérdida de rebaba y líneas es inevitable. Para asemejarse con alguna técnica de ilustración se podrían forzar en trazos de grafito o lápices de color; acercándonos a esa línea aterciopelada que la distingue. *Mujer, ciudad y perro* es la estampa con la que ejemplificamos la técnica, debido al trabajo de plancha tan directo fue posible trabajar de manera rápida la sensación autobiográfica, de adaptación a una nueva ciudad (figura 1.60).

**Aguafuerte:** Técnica calcográfica indirecta que se trabaja sobre planchas de metal (cobre, zinc y hierro, principalmente), que son bañadas por una capa homogénea de barniz protector. Tras secarse es retirado con una punta roma en las áreas que se busca conseguir líneas negras. La intensidad es que el metal quede sólo expuesto, sin rayarse, para su posterior sumergimiento en una disolución de agua y ácido nítrico. Por tanto es importante verificar que las líneas deseadas estén correcta y totalmente expuestas, ya que después de iniciar la mordida es posible retirar barniz de líneas olvidadas, pero lo expuesto habrá sido irremediablemente comido por el mordiente. De la paulatina degradación del metal descubierto se generan líneas de diferentes valores de profundidad y grosor, determinando mayor o menor tiempo de mordida a través de constantes reservas de barniz. Pensando que las líneas más sutiles y delgadas deberán estar menos tiempo en ácido, las que estén mayor tiempo sumergidas serán más robustas y al imprimirse acogerán más tinta. No obstante el equilibrio de la técnica es difícil y puede caer en un deterioro de la línea, hasta desbordarla y deformarla. Así como existir la posibilidad de generar huecos al interior de las líneas que al imprimir se tra-



figura 1.60

ducen como blancos llamados calvas. Además, debido a los tiempos tan largos a los que puede someterse la plancha, es posible olvidarla dentro del ácido, hasta llegar a la casi desintegración total.

En principio la técnica se conjuga con el aguafinta, en busca de tonos degradados, sin embargo, hay artistas que aprovechan la inestabilidad de la técnica y explotan las posibilidades azarosas para conseguir blancos a través de las calvas.

Su estampa puede intentar asemejarse con los trazos fluidos y a pincel seco de tinta china. Lo que será difícil obtener será la vibración de línea obtenida a través de la mordida espumosa del ácido.

Como ejemplo presentamos primero, *Mujeres Volando*, una estampa en aguafuerte que muestra la característica línea rota por la mordida de los ácidos (figura 1.61). Y en segundo lugar una estampa mixta de linóleo y aguafuerte, de la serie *Se la llevó el lobo*, en donde además de la mordida del ácido percibimos un fondo accidentado que, de manera natural, nos ofrecen las matrices de hierro (figura 1.62).

**Aguafinta:** Es otra técnica indirecta de grabado calcográfico, que puede trabajarse individualmente o mezclarse con aguafuerte. En un principio sigue el mismo proceso de sumergimiento en una disolución de agua y ácido nítrico. Aunque antecediéndole la fijación, a través de calor, de una capa homogénea de resina de pino, copal o colofonia, en diferentes grados de granulación, según la tonalidad buscada. Al igual que en el aguafuerte, se trabaja con barniz cubriente las zonas que ya han obtenido la tonalidad buscada y se prolonga la mordida aquellas que se les quiere más oscuras.

En esta técnica es importante hacer una mediación entre la gama tonal buscada y el grosor del grano espolvoreado, ya que el tamaño



figura 1.61



figura 1.62

del mismo marcará los espacios expuestos al ácido, dando como resultado en impresión, una imagen granulada con variadas degradaciones. Las estampas de aguainta, son semejantes a los trabajos logrados con barra conté y lápiz litográfico.

La técnica la ejemplificamos con dos estampas trabajadas primeramente con la línea de dibujo a través de aguafuerte y con posterioridad, valorados los tonos con aguainta. La primera *A salto de mata* (figura 1.63), impresión calcográfica a 3 tintas usando planchas de cobre para evitar la oxidación de los colores. La segunda, *No más aullidos*, de gama monocromática en la que se trabaja el tema de la muerte a partir de un estilo infantil, el cual es bañado por una atmósfera lúgubre, gracias a la selección tonal de tinta y la valoración de texturas aterciopeladas que el aguainta ofrece (figura 1.64).

**Manera Negra:** Perteneciente al grabado calcográfico, también es reconocida como mezzotinta o grabado al humo. Definiéndose por la obtención de blancos a partir de un negro total, el cual surge de una matriz a la que se le hace un graneado uniforme por vía directa con un graneador (herramienta curva con pequeños dientes) o por vía indirecta a través del recurso de aguainta. En ambos casos se obtiene un granulado uniforme que al estampar daría un negro absoluto, del cual se sacaran blancos degradados a través de compactarlo a través del raspado y una posterior prensión con una punta pulida de hierro (bruñidor) mojada en aceite. La estampa de manera negra puede asemejarse con ilustraciones trabajadas en bases negras con materiales como pasteles, barras conté o crayones blancos; potenciando el entorno nebuloso y oscuro.



figura 1.63



figura 1.64

Como cierre de capítulo queremos destacar algunos aspectos de interés, pues tanto el texto como la imagen han actuado como espejo de los movimientos de la humanidad, su identidad cultural y el desarrollo de sus recursos prácticos: Tales como la representación gráfica que ha sido una constante en este transcurrir, sea en forma de alfabeto primitivo que ilustrara ideas a través de incisiones cuneiformes, o de aquellas ilustraciones que trabajadas por medios xilográficos permitieron la novedosa repetición. La difusión de grandes conocimientos como los numéricos de la época bizantina en Europa, o los científicos de los códices prehispánicos en América. Qué gracias a los movimientos de navegación han sido transmitidos por todos los continentes.

El desarrollo particular que la ilustración ha tenido a través de las técnicas de grabado y de estampación artesanal, para posteriormente dar un salto a la prensa rotativa y desde esta masificación transformarse en medios electrónicos como el e-book.

Así pues, el libro convencional agradece en su morfología la herencia de las tabletas y el códice. Ilustra sus páginas a través de los resultantes de programas electrónicos que tienen sus raíces visuales en técnicas como el aguafuerte y el aguafuerte o la acuarela y el grafito, entre muchas otras. Pero finalmente el libro recopila información de las técnicas gráficas, que a su vez utiliza como medio para difundir texto e imagen. Es decir, a nuestro parecer la imagen que ilustra, fuera o dentro del libro, ha sido parte fundamental en la transmisión del pensamiento y por tanto del conocimiento del hombre. Por lo que será el principal motivo de nuestra producción creativa.

## II. LIBRO DE ARTISTA

A pesar de la constante transformación del llamado libro de artista, este representa otro soporte físico que diversifica las opciones de creación para el realizador plástico. Reafirma dos aspectos fundamentales del libro convencional: una morfología y una intención informativa. Uniéndoseles intrínsecamente un fin artístico, sin que ninguno de ellos tenga mayor preponderancia. Con ello se entiende que estas tres características fraguan al ejemplar y lo sustentan, formando un todo, ante la apropiación que puede llegar a hacer el lector. Por tanto, el siguiente capítulo muestra una perspectiva general del libro de artista destacando las principales características, desarrollo y posibilidades expresivas para el comunicador gráfico.

## 2.1. Desarrollo y características del libro de artista

El libro de artista es el medio creativo insigne del siglo XX, a través de él, diferentes corrientes y exponentes artísticos manifestaron sus propuestas. El libro de artista es una obra de arte formulada por su creador alrededor de los medios tradicionales de reproducción y realizada en su totalidad por él mismo. Aunque autores, como Yves Peyré, expandan el concepto hacia libros elaborados en un taller artesanal o a los publicados en pequeñas casas editoriales, los cuales se caracterizan por contar con un tiraje limitado, ya que el artista plástico produce un número reducido de ejemplares y, en ciertos casos, tan sólo un libro único (Crespo, 2009).

Algunos autores como Anne Moeglin-Delcroix consideran como primer ejemplar de esta disciplina a *Twenty-six Gasoline Stations* de Ed Ruscha, del año 1962 (figura 2.1). Sin embargo otros aluden antecedentes con intencionalidad de las escuelas futuristas (figura 2.2), surrealistas y vanguardistas. Así pues Martha Helion menciona: Tanto el constructivismo ruso, como el futurismo de Marinetti, jugaron un papel fundamental en la revolución estética que afectó el espectro más visual del lenguaje, su estructura, su tipografía y su colorido. Las propuestas de estos movimientos condensan ya todas las características de la modernidad, incluidos los idearios políticos y sociales de la época, y no tardaron en ser asimiladas por el resto de los grupos que las reinterpretaron según sus necesidades particulares. (Helion, 2003, p. 25).

Por ello es posible determinar diversos antecedentes para el libro de artista, pues en cada país se fueron acercando hacia una estructura alternativa y peculiar, que tuvo como ideario el bagaje social y cul-

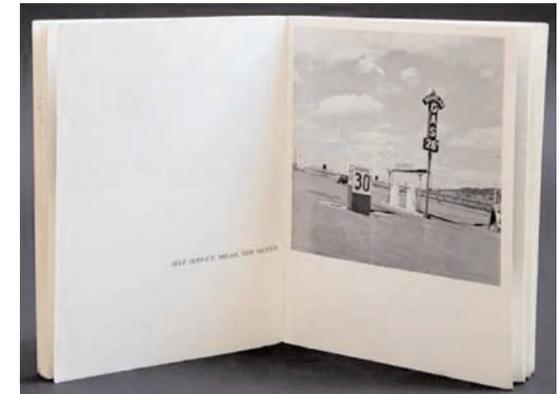


figura 2.1



figura 2.2

tural de cada territorio. De México es importante mencionar las producciones gráficas y pictóricas de antecedentes cercanos, durante y después de la Revolución. Por lo cual podemos nombrar algunos autores de gran trascendencia: Posada, Orozco (figura 2.3), Siqueiros, Rivera, Murillo, Montenegro, Herrán, Maple, List, Villaurrutia, Novo, Pellicer y Tablada, entre muchos más que participaron en la edición de valiosas publicaciones. Ejemplo importante fue *Return Ticket* de Salvador Novo, edición vanguardista de relatos de viaje, acompañado de elementos visuales dentro de un estuche de viaje (Helion, 2003).

Con referencia a la producción proveniente de América del sur, Fernando Millán menciona la desarrollada en la década de los cincuenta en Buenos Aires por el grupo de los *Espacialistas*, quienes trabajaron en el *libro autosuficiente*, el que aparentemente carecía de contenido, pero que valoraba la forma, el color y la intervención del usuario; es decir que de manera coetánea se estaba produciendo, tanto en esas latitudes como en Europa y Estados Unidos, el germen de lo que posteriormente será llamado *libro objeto* (Millán, 2007).

En el libro de artista como ente final, una de las características que se valoraron, fue el hecho de que fueran producidos en su totalidad por una sola persona, es decir, un creador para todo el proceso. Observación que se contrapone a los *livres de peintre*, que en algún momento fueron denominados *livres d'artiste*. Dichas publicaciones estuvieron controladas por un editor que vinculaba una obra literaria importante con el sello de artistas plásticos connotados como Picasso, Chagall (figura 2.4) o Matisse. Es decir, ejemplares ilustrados con un fin comercial dirigido a un grupo selecto de compradores. (Drucker, 1995). Por tanto será hasta 1970 cuando el término se acuñe para referirse a creaciones de artistas en ediciones limitadas, producidas de manera independiente, con una difusión y recursos económicos personales (Helion, 2003).

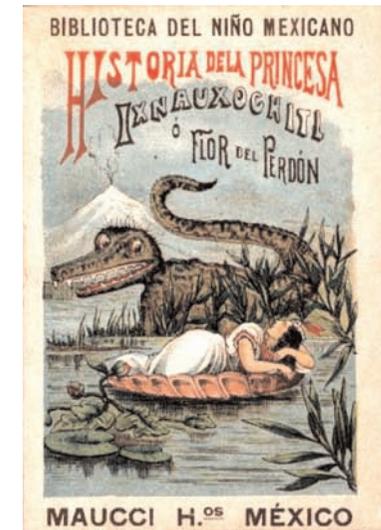


figura 2.3

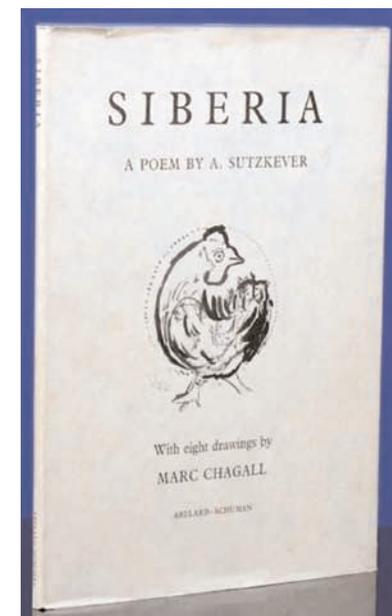


figura 2.4

A partir de este momento, los creadores harán uso de medios variados y alternativos a los materiales fastuosos que envolvían hasta entonces al objeto de arte. Del preciosismo en la pieza artística se mudará a la valoración del objeto común, la identificación del concepto, el interés en los medios masivos de reproducción y la utilización de materiales no nobles en su formación. Tanto entre los creadores europeos como los americanos, los temas a tratar estarán permeados de los acontecimientos políticos y sociales que caracterizaron la primera mitad del siglo XX. Y estas obras tendrán como principal antecedente el texto de finales del siglo XIX, Acción restringida de Stéphane Mallarmé, en el que reivindica la experiencia del lector, la trascendencia de las palabras, las cosas, las ideas y la existencia (Helion, 2003).

De tal manera pueden mencionarse diversos movimientos artísticos del siglo XX que utilizaron de manera recurrente el libro de artista. Pasando por el expresionismo y surrealismo de la Europa occidental y oriental, el dadaísmo en Europa y Estados Unidos, los movimientos de posguerra como el letrismo (figura 2.5), Fluxus, el Pop art, el Conceptualismo, el Minimalismo, el Women's Art Movement y el Postmodernismo, hasta llegar a la actual búsqueda de multiculturalismo y de política identitaria en el arte mundial. (Drucker, 2010).

Centrándonos en México, en las últimas décadas, académicos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas han mostrado interés por la difusión de esta disciplina en las subsecuentes generaciones de estudiantes, por lo que queremos hacer mención de algunos ejemplos:

~Del 17 de octubre al 6 de noviembre de 1995 se exhiben en la Casa Universitaria del Libro, 23 piezas manufacturadas por alumnos del Taller de Producción del Libro Alternativo de la ENAP, a cargo del profesor José de Santiago (Ayala, 1995).

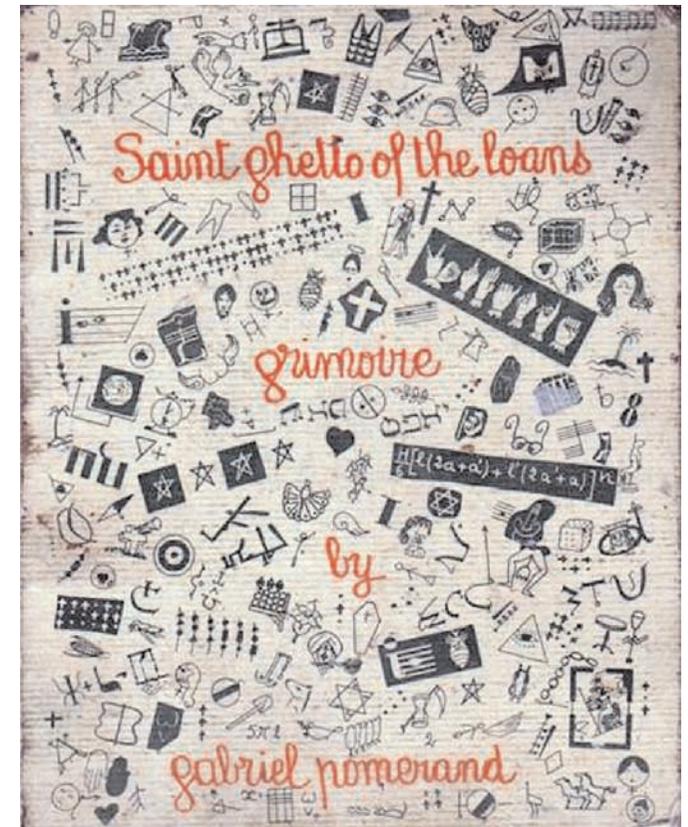


figura 2.5

~En mayo de 2004 la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán recibe al profesor Daniel Manzano (figura 2.6), como académico de posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas quien dicta la conferencia: *El Diseño y la Comunicación Visual en las Artes Plásticas*. A través de la cual explica y promueve la creación del libro objeto y libro de artista entre estudiantes de la carrera de Diseño y Comunicación Visual de este campus universitario (FES Cuahuitlán, 2003).

~En el año 2005 se presenta en la ENAP la exposición *Libro arte objeto*, en la Galería 2 del plantel, promovida por la egresada Georgina Toussaint. Exposición que contó con 26 piezas (figura 2.7) de 10 autores diferentes, en su mayoría mujeres. A través de la cual los alumnos pudieron observar sensibilidades variadas, valiéndose de diferentes materiales y técnicas. Aspectos fundamentales del libro de artista (Martínez, 2004).

Otro evento mexicano de gran importancia fue la Feria Internacional de Libros de Artista promovida por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la cual se llevó a cabo en el tercer trimestre del 2009 en la ciudad de México, teniendo como país invitado a Argentina. Fue ejemplo de la trascendencia de este formato creativo para ambos países. A lo que se puede agregar que este 2011 se celebrará la segunda edición con Brasil como nuevo huésped (figura 2.8). Por lo que podemos vislumbrar la fortaleza que buscan lograr los grupos promotores del libro de artista mexicano al anexar su movimiento a eventos de índole institucional.

A la par, por internet se van suscitando eventos de acción, creación y difusión para autores de todo el mundo, por ende mencionaremos el proyecto de *Red Libro de Artista* como muestra de vigencia y proyección de este formato creativo en un canal iberoamericano. Pues como allí mismo se menciona: *Ésta es una red social creada*



figura 2.6



figura 2.7



figura 2.8

*con el objetivo de fomentar el coleccionismo del soporte creativo que denominamos Libro de Artista en la comunidad Iberoamericana. Relacionar a los autores, editores, curadores, galeristas, librerías, investigadores, coleccionistas y demás personas interesadas. Establecerse como un nodo en los flujos de información que Internet ofrece, para ahorrar tiempo y esfuerzos a todos aquellos que quieren desarrollar un trabajo colaborativo. (Red libro de Artista, 2011)*

Así pues cerramos esta sección con la ferviente idea de que el libro de artista tiene un amplio camino por recorrer a cargo de un sin fin de creativos interesados en este medio como plataforma de realización (figura 2.9). Por lo que identificados con las palabras del Dr. Daniel Manzano Águila y apostamos por el continuo creativo alrededor de este libro como alternativa expresiva: *De este modo es indispensable aprender a considerar la producción del libro como un medio de expresión e investigación experimental con procesos metodológicos acordes con las propuestas, en el cual se vincule la teoría y la práctica que permitan elaborar un libro alternativo y su fundamentación teórica, en el cual además de reflejar el dominio de los elementos que intervienen en la creación artística, también proporcione las técnicas y materiales utilizados tanto ortodoxos como alternativos para su producción, de acuerdo al área específica o áreas a interrelacionar en el proceso creativo de una obra determinada (Manzano, 2009).*

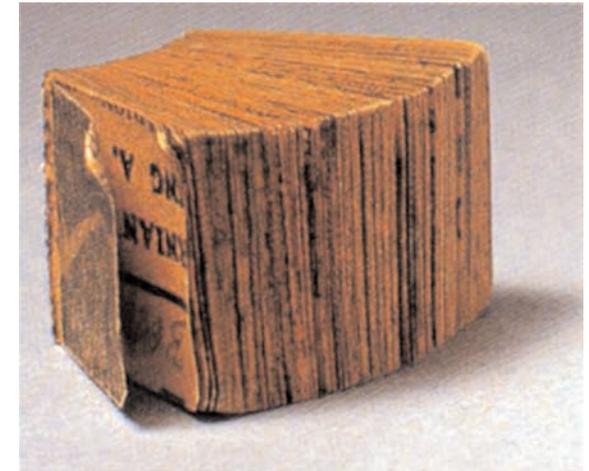


figura 2.9

## 2.2. Clasificación de los libros de artista

Como se ha podido comprobar, el concepto del significativo libro de artista, puede conllevar multitud de significados. Y de la misma manera se le puede clasificar por sus contenidos, continentes, temáticas, tamaños, etc(figura 2.10). Pero desde el punto de vista de la interacción que se establece entre la obra y el emisor, se pueden definir dos grandes grupos: los libros manipulables y los no manipulables. Los primeros son aquellos en que no es suficiente con el acercamiento y examen visual por parte del receptor, si no que el propio libro demanda una manipulación para poder ser asimilado completamente. En este primer grupo es donde se engloban la mayoría de libros de artista.

En el otro conjunto se agrupan las obras que tienen una misión representativa estática, donde la interacción o el objeto comunicativo se realiza por completo con un simple examen visual o una interacción en la que no se ejerza la manipulación directa o indirecta del libro (por ejemplo, puede requerir simplemente un desplazamiento por parte del receptor). En éste segundo grupo generalmente se ubican algunos libros-objeto o los llamados libros parasitados.

Desde un punto de vista de la tipología del libro de artista es posible acercarse un poco más a la definición poco concreta de dicho medio artístico. Por ende, presentamos un breve repaso por algunas categorías con base en Anton (2009), Drucker (1995) y Crespo (2009):

**Fine book, edición especial, small press** (figura 2.11): Es aquel que, aunque por su temática o tipología pueda parecer un libro de intención usual u ordinaria, su manufactura artesanal le conceden un carácter extraordinario. Este puede radicar en uno o en múltiples componentes de la estructura del libro: una encuadernación artísti-



figura 2.10



figura 2.11

ca, materiales empleados especiales, anexos o miscelánea de elaboración limitada, etc. Cercana a esta categoría se podrían señalar las revistas ensambladas o cajas colectivas, y paralelamente, influido por el copy-art, se puede situar el movimiento marginal del fanzine; pequeñas publicaciones que destacan por una paupérrima manufactura y una existencia corta.

**Libro o libreta de boceto, apuntes, pruebas de artista. Sketchbook. Libros de viaje** (figura 2.12): Se trata de un conjunto de representaciones reunidas en forma de registro (diario) o memoria de trabajo, concebidas con el objeto de que puedan ser utilizadas como herramienta para la concepción de una obra definida. El valor de este libro como elemento artístico por sí mismo es indiscutible, aunque solo suele ser aceptado en los momentos puntuales de la consagración de la obra que incumbe o el autor se ha consolidado en el mercado del arte. No obstante se ha de matizar que en estos momentos el sketching está cobrando cierta importancia cultural en Europa, como rama del movimiento artístico perteneciente al Street Art.



figura 2.12

**Libro ilustrado, libro de grabado, libro de pintor:** Descendiente de la tradición bibliofílica europea del libro bellamente ilustrado, en el cual el artista tiene como única misión, la de decorar mediante una representación, la cual queda relegada a segundo plano a la sombra del literato. El libro de artista suele, en este caso, tratarse de una obra completa, sin que exista subordinación en cualquiera de los elementos que lo componen. Además el autor o colectivo lo suele concebir de forma particular, sin intención de linealidad literaria.

**Libro objeto, libro único, bookobject, book sculpture** (figura 2.13): La obra destaca por su carácter objetual o escultural, asimilando la física o el concepto de libro de forma subordinada. En muchos casos el libro ha sido creado para no poder ser examinado, sino como un



figura 2.13

objeto cerrado que enfatiza la expresión sirviéndose de la curiosidad o el deseo del receptor. En los casos en que el sometimiento del objeto sobre la concepción del libro es tan grade que deja de ser evidente, el desequilibrio provoca que la obra sea difícilmente reconocida como libro de artista y se ubique en otras categorías más abstractas del arte.

**Libros reciclados, alterados, manipulados o intervenidos** (figura 2.14): Son aquellas obras que se realizan o extrapolan a partir de la transformación parcial de un libro perteneciente a una edición ordinaria. Este libro suele tener una relación directa con la obra finalizada, bien al ser escogido para ello o por ser este la fuente de inspiración para su transformación. El libro original, en la mayoría de casos, pierde su función primitiva, y en ocasiones, si la transformación es extrema, adquiere la funcionalidad de objeto; este suele denominarse también libro destruido o parasitado.

Además es importante agregar, que debido al parentesco artesanal con el del pop-up, el libro de artista se ha visto influenciado enormemente por las diferentes soluciones técnicas representativas del libro móvil y desplegable. Éstas se caracterizan por el empleo de dobleces (*folds*), cortes y mecanismos que aportan ciertas dotes de dinamismo y amplían el campo de la representación. Para sus descripciones nos basaremos en el catálogo de la exposición *Libres mòbils i desplegable*, presentada el año 2005, en la ciudad de Barcelona, España. (Gutiérrez, Ortega, 2005)

**Solapas:** El mecanismo más elemental entre los despleables, el cual permite observar un segundo elemento tras la elevación de una simple pieza plana. Flexión obtenida a través de un doblado recto (figura 2.15).

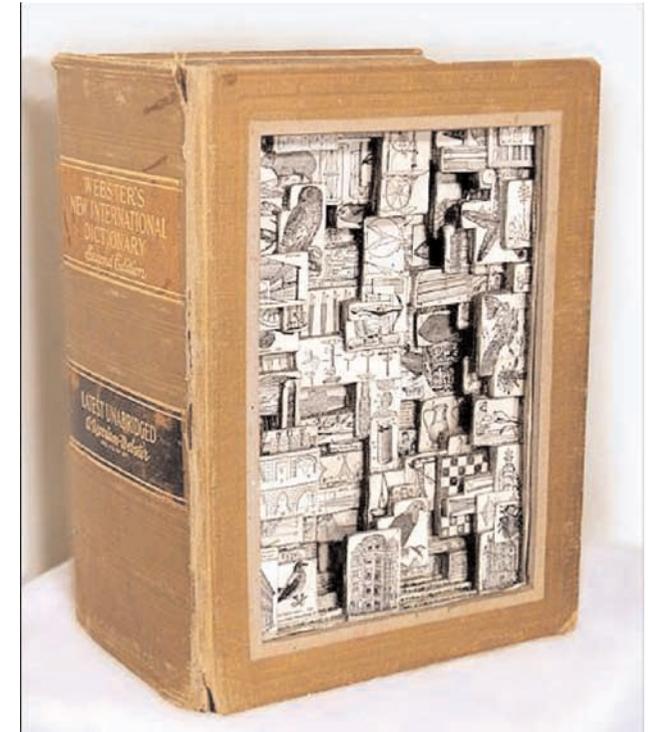


figura 2.14



figura 2.15

**Imágenes combinadas:** Conjugación de elementos de páginas divididas por cortes a manera de banderas, de tal forma pueden combinarse entre sí por secciones, gracias a la unión por uno de sus extremos, sea por un encolado o cocido, o por un espiral metálico.

**Imágenes transformables:** Mecanismo de mayor complejidad, que a través del movimiento de una lengüeta hace que una imagen desaparezca dando pie a la paulatina aparición de la segunda imagen. Segmentos que al moverse y traslaparse logran este efecto.

Existen tres variantes la horizontal, vertical y circular, y la característica fundamental entre ellas es que el movimiento y los cortes sean rectos o circulares. Además de que las dos primeras muestran un juego como de cortinilla y la tercera como de diafragma.

**Ruletas:** Disco con movimiento giratorio que al darle vuelta muestra imágenes que se dejan ver a través de una perforación llamada ventana (figura 2.16).

**Libro carrusel:** Son libros que al hacer tocar sus pastas develan un contenido de seis escenas, las cuales tienen su centro en el canto del libro a manera de estrella.

**Peep-show:** Libros que a través de una mirilla o ventana, a modo de escenario, deja ver un despliegue en acordeón de capas con elementos variados, dando lugar a un juego de profundidades, razón por la cual también es conocido como tunnel book.

**Lengüetas:** Mecanismos de recurrente utilización, hechos de plásticos o de cartón, los cuales suelen permanecer ocultos dejando únicamente a la vista el espacio de sujeción sea de cartón o cinta. Con el cual pueden conseguirse efectos de saltos, desplazamientos, ocultamientos, entre muchos más (figura 2.17).



figura 2.16



figura 2.17

**Sobres y cartas:** Alternativa de uso de estos dos elementos sea de manera adherida o suelta del libro.

**Pop up:** Salto de una imagen troquelada, valiéndose tan sólo de la fuerza de apertura de la página. Retoma su estado plegado y contenido, al simple cierre de las páginas (figura 2.18).

**Panoramas:** A manera de códice, despliegue de tira de papel que forma el cuerpo entero del libro, a excepción de las tapas que van adheridas a la primera y última de forros, y que por el efecto de movimiento, carece de lomo. Además suele presentarse con una larga ilustración panorámica (figura 2.19).

**Teatrillos:** Conformación de libro que al abrirse muestra la estructura de un escenario en el que se colocan texto, personajes y elementos variados en diversas capas y en los espacios restantes de las tapas (figura 2.20).

## 2.3. Dos ejemplos, dos autores

En este apartado mostraremos algunos libros de artista y detallaremos sus particularidades conceptuales y técnicas. Deliberadamente utilizaremos piezas de autoría de Zoel Forniés Matías y Liliana Infante Villa, como ejemplos precisos de la intención creativa del proyecto mutuo: *Ediciones Personales Caballito del Diablo*.

Los trabajos se presentan como una muestra con pluralidad visual y estructural del libro de artista. Además decantan las visiones de dos culturas, intereses y sensibilidades diversas. Por parte de Zoel la cultura catalano-aragonesa; la alquimia, el juego, la muerte y la vida. Por parte de Liliana la cultura chilanga-mexicana; la muerte, la enfer-



figura 2.18



figura 2.19



figura 2.20

medad, lo femenino y el trabajo. Lo que da como resultado la suma de dos visiones artísticas diagonales que se conjugan en una forma de trabajo y una estética particular donde pueden encontrarse posos empíricos e iconográficos de ambos pueblos.

A través de este recorrido visual, queremos reiterar la posibilidad de reinterpretación de estas estructuras abiertas a los ojos de cada espectador. Así pues recordemos algunas de las pautas que Ulises Carrión enlistó para leer este arte nuevo: (...) *uno debe comprender el libro como estructura, identificando sus elementos y entendiendo su función (...)* Se puede leer sólo si se comprende (...) *cada libro requiere una lectura diferente (...)* el ritmo de la lectura cambia, va más rápido, se acelera (...) *a menudo NO es necesario leer todo el libro (...)* crea condiciones específicas de lectura (...) *no discrimina a sus lectores (...)* y recurre a la habilidad que todo hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos (Carrión, 2003).

Con base en estas ideas exponemos los siguientes trabajos, perfilando sus características y particularidades:

**Air mail** (Correo aéreo) (figura 2.21).

Zoel Forniés Matías.

Ejemplar único inspirado en el libro 84 Charing Cross Road de Helene Hanff. Un juego espacial donde la distancia toma el rol de barrera temporal. Libro de artista realizado con base en la técnica de tunnel book (libro tunel), utilizando cinco láminas impresas sobre papel fotográfico con collage digital del autor; las cuales posteriormente fueron enganchadas sobre cartón para dar fortaleza a cada uno de los marcos.



figura 2.21

**Liber Genesis 1:1 2:4**(figura 2.22).

Zoel Forniés Matías.

Representación alegórica de los primeros versículos del libro del Génesis. Ejemplar único realizado con la técnica de *Accordion fold book* (libro acordeón). El cual recrea imágenes y símbolos alquímicos a través de contrastadas ilustraciones, realizadas sobre una tira de papel acuarela de 72 x 24 cm plegada en ocho secciones ilustradas en tinta china. Encuadernadas entre cartones laminados con corcho con embutidos de placas de acero y tipografía dorada en negro. Presentado en estuche blando de cartulina negra con etiquetas de papel japonés escrito con tipos de transferencia (Letraset®).



figura 2.22

**Cosmogonía** (figura 2.23).

Zoel Forniés Matías.

Ejemplar único de libro objeto inspirado en las esferas armilares, el cual utiliza símbolos alquímicos a través de materiales y representaciones animales. Estructura de cuatro piezas de madera contrachapada, unidas por un eje metálico. Ilustrado con pirograbados por una cara y con la suma de diferentes materiales por la otra (espejo, piel, papel y cobre). Los cantos están escritos con tipos de transferencia (Letraset®). Funda de piel azul con cosidos vistos con hilo de seda de color cobre.



figura 2.23

**Sauzal** (figura 2.24).

Zoel Forniés Matías.

Libro de artista que presenta un poema ilustrado sobre la problemática de la deforestación. Edición total de cinco números. Libro de 14 x 14 cm, encuadernados en gamuza de color rojo, con cosido visto. Ilustraciones realizadas a partir de linóleo y texto impreso con tipos móviles.



figura 2.24

**Un barco que olía a coliflor** (figura 2.25).

Zoel Forniés Matías.

Ejemplar único que presenta un cuento del autor, dónde el hambre de una nena es la protagonista. Libro desplegable de 11 x 13 cm, realizado sobre cartulina negra y manuscrito con tinta blanca. Con láminas enganchadas de madera balsa e ilustradas con rotulador negro. Encuadernación sencilla en forma de estuche con cierre de velcro, ejecutado respetando los grosores de las plecas. Funda ilustrada y confeccionada en papel blanco de algodón.



figura 2.25

**El cascabel** (figura 2.26).

Zoel Forniés Matías.

Ejemplar único que muestra un cuento de terror, donde todos tienen hambre. Libro desplegable de estilo acordeón realizado con ocho láminas de madera contrachapada de 10 x 10 cm, unidas mediante hilo de algodón negro. Ilustradas y escritas a mano con rotulador negro. Con cascabel colgado de la última lámina. Presentado en caja de cartón corrugado con cierre de botón e ilustrado con rotulador negro.



figura 2.26

**El chile precolombino** (figura 2.27).

Zoel Forniés Matías.

Libro de artista, ejemplar único. Cuento en el cual el hambre, una niña, un chile y un dios precolombino se disputan el protagonismo. Realizado con la técnica de libro acordeón cerrado, a partir de una tira de papel acuarela de 72 x 14 cm, plegada en 8 secciones ilustradas en tinta china y escritas por el reverso de las láminas en tinta roja. Encuadernación sencilla vestida de papel y dorada con tipos en color negro.



figura 2.27

***Se la llevó el lobo*** (figura 2.28).

Liliana Infante Villa.

Libro de artista con edición total de dos ejemplares. La intención de este proyecto fue replantear un dolor inconcluso, el de la muerte de la hermana mayor de la autora. Y desde la maduración de ideas, sentimientos y capacidades; dedicar una creación artística a manera de ofrenda y adiós.

El proyecto se basa en un texto propio con referencias metafóricas sobre la enfermedad denominada lupus eritematoso sistémico, las vivencias familiares en torno a este padecimiento, la forzosa disposición de su hermana para soportarlo y la imprescindible necesidad personal de despedida. El proyecto fue trabajado con las técnicas gráficas de linóleo, aguafuerte y serigrafía. Y para la encuadernación se resolvió formar las páginas doblando los pliegos estampados para acoger las imágenes en el interior y dejando un espacio para adherir unas cenefas de papel hecho a mano con estampas serigrafiadas. Al pliegue interno se le agregó una escativana de papel, para dar una total apertura al libro y formar la tripa interna. Finalmente se concluyó el encuadernado con una tapa suelta.



figura 2.28

***Hacia el centro palpita*** (figura 2.29).

Liliana Infante Villa.

Libro de artista que utiliza la anécdota de la caída de velos para ir descubriendo el interior personal. Por lo que un bastidor hechizo de madera de pino, sirve como estructura de sujeción de tela de algodón tensa a manera de pequeño escenario. De ella surgen tres cortinas, en las que se bordaron textos con cabellos hilados de la artista, que tras desplegarse dejan descubierto un corazón sangrante tridimensional realizado en tela, pintado con acrílico y latex.



figura 2.29

**Lo público y lo privado** (figura 2.30).

Liliana Infante Villa.

Libro de artista en forma de rollo, con una edición de 35 piezas. Es un tributo a la tarea femenina tanto fuera como dentro del hogar. Da importancia a las labores remuneradas, las visibles, pero a la vez da un mismo valor a las tareas que la sociedad no paga y tampoco ve: la de la crianza con apego dentro de casa. El título del proyecto rememora los dictámenes feministas, pero revalorando el acto materno, evitando la idea de que la maternidad se perpetúe como un aprisionamiento patriarcal.

El libro fue creado a partir de una estructura de un rollo de cartón que fue forrado con papel japonés con ilustraciones impresas con serigrafía y en el interior se desarrolló un mecanismo para enrollar y desenrollar un trozo de gamuza naranja de igual manera impresa con tintas serigráficas.



figura 2.30

**Llamando-llameando** (figura 2.31).

Liliana Infante Villa.

Utilizando un texto de Eduardo Galeano se da fortaleza a un trabajo personal con el que la autora se despide de su perra Bianca, la cual se va a dormir después de 16 años de acompañamiento:

*Quien nombra, llama y alguien acude, sin cita previa, sin explicaciones, al lugar donde su nombre, dicho o pensado, lo esta llamando. Cuando eso ocurre, uno tiene el derecho de creer que nadie se va del todo mientras no muera la palabra que llamando, llameando, lo trae.*

Es un libro objeto, que parte de la creación de una estructura de cartón que en su centro se adaptó un aro con perforaciones a través de las cuales se atravesaron hilos cáñamo que tras tensarse sostienen una bola de pelo de la perra acaecida. Además en dos de las pare-



figura 2.31

des de la estructura se realizaron perforaciones para que esta estructura actuara como contenedor acústico de una pequeña caja musical de cuerda, integrada en su interior. La imagen se resolvió a través de estampación litográfica sobre papel de algodón y la tipografía a través de fotocopia directa en el mismo papel.

**Peces** (figura 2.32).

Liliana Infante Villa.

Libro objeto que surgen de la estructura de una lata de conserva la cual fue lijada para eliminar parcialmente la información impresa. Posteriormente se generó una superficie de cartón, vestida con papel de algodón sobre la que se dibujaron las siluetas de dos peces y se delineó el texto conductor. Posteriormente se realizaron dos siluetas de peces a partir de una plancha de zinc y se fijaron a través de unos orificios sobre la estructura de lata.



figura 2.32

**Cartas y libros al vuelo** (figura 2.33).

Liliana Infante Villa.

Libro de artista que con base en la película 84 Charing Cross Road, surgiendo un objeto que hace una alegoría de la relación epistolar que el film nos relata. El aspecto técnico se resolvió a través de una estructura de madera que hace la vez de caja y libro de doble tapa. Así que la imagen se logró a través de impresión de linóleo sobre contrachapado de pino.

De esta manera concluimos con nuestros ejemplos y queremos puntualizar en la posibilidad de producción y juego que nos da, como creadores, el ámbito del libro de artista. Por medio de este texto reafirmamos el evidente deseo de compartir nuestra obra creativa, así como la pertinaz intención de formular nuevas piezas palpitantes.



figura 2.33

Como se acaba de ver en este capítulo, nuestra intención ha sido la de hacer un paseo cronológico a través de la formación histórica del libro de artista que no es otra cosa que hijo del código, la tablilla, el rollo, las tejas, del mural, la escultura, la pintura, la poesía, el ensayo, el *mass media*, el *fluxus*, el cartel y todo medio con posibilidades deconstructivas y de transformación, que termina aportando una nueva manera de convivencia entre el espectador y la obra. Una nueva forma de leerlo y hacerlo propio.

Además decidimos compilar y explicar algunas de las creaciones del proyecto Caballito del diablo a manera de muestra de las amplias facultades que el libro de artista permite al creador. La posibilidad de explotar temáticas personales o sociales, la solución de utilizar materiales reciclados o alternativos, la singularidad de usar texto o no, la intención de llevar una secuencia o la decisión de evitarla. En suma a través de este capítulo dejamos un suelo preparado para sembrar una nueva creación, decidiendo valernos de las técnicas de ilustración y grabado, a través de un libro de artista.

### III. PROPUESTA DEL LIBRO DE ARTISTA

Di: Vagante. Arraigado en otro espacio  
De paso por la frontera femenina

En este capítulo ahondaremos en el tema del feminicidio en Ciudad Juárez, México. Haremos un repaso histórico de la problemática y decidiremos las pautas a seguir para la elaboración de un libro de artista que vincule las disciplinas de grabado, ilustración y encuadernación.

## 3.1. Concepción del proyecto

Tras observar el escenario global de la serie de asesinatos de mujeres que se vienen cometiendo, desde el año 1993, en la zona de Ciudad Juárez, México. Nos dimos cuenta que la situación estaba bañada por una serie de aspectos que la generaban, matizaban y favorecían. La apatía gubernamental, los bajos niveles educativos, el medio social, la explotación manufacturera, el desamparado entorno de esta urbe fronteriza y el desmoronamiento de una sociedad movediza; que entre otros males, da como resultado la opresión de la autonomía femenina, culminando con asesinatos con expresas señas sexuales, dirigidos abiertamente a este género. Por tanto abordamos nuestro trabajo con un marco teórico, para a partir de él establecer la Intención temática y el proceso editorial que seguiremos. (figura 3.1).

### 3.1.1. Marco documental del feminicidio en Ciudad Juárez

Comenzaremos por recordar que Ciudad Juárez, desde finales de los años cincuenta, ha sido un centro de movimiento industrial y económico. Lo que se vio potencializado en la década de los ochenta cuando el gobierno mexicano desindustrializó las áreas del valle de México, Monterrey e Hidalgo para dar fuerza a algunos estados norteros. Razón por la cual, gran cantidad de migrantes de otros estados de la república se han acercado hasta aquí en busca de colocación laboral, encontrándose con una excesiva explotación, un menosprecio del trabajador y una remuneración baja (Zermeño, 2004).



figura 3.1



figura 3.2

Como mencionan Lucía Melgar y Marisa Belausteguigoitia los casos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez (figura 3.2), por razones de violencia sexual, no han sido resueltos debidamente, pues el permisivo gobierno del estado constantemente ha promovido un discurso de culpabilización de las víctimas y/o familiares, ha controlado y limitado a comisiones y fiscalías de investigación a través de omisiones y entorpecimiento de pruebas. Además ha colocado falsos culpables entre los que destacan: Abdel Latif Sharif Sharif, Victor García Uribe, Gustavo González, Ulises Ricardo Perzábal Ibañez, Cinthia Luisa Kiecker y David Meza (figura 3.3). Algunos de ellos muertos extraña y casualmente dentro de las cárceles, acaecimientos a los que se les suman los de los abogados Sergio Dante Almaraz y Mario Escobedo (Melgar y Belausteguigoitia, 2008).



figura 3.3

Como lo expresa Rita Laura Segato, la terminología definitoria del asesinato de mujeres ha tenido un miramiento vagamente reflexivo en el proceso de tratamiento de los casos. Por lo que, medios y funcionarios, se han valido de terminologías alarmantes, poco definitorias o de velados matices que culpabilizan a las occisas. No obstante, los grupos feministas han tratado el tema de manera más asertiva (Segato, 2008).

Por ello mostramos uno de los textos definitorios sobre violencia de género contra las mujeres y feminicidio (figura 3.4): *El feminicidio (femicide) representa el extremo de un continuum de terror antifemenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extrafamiliar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías no justificadas), heterosexualidad forzada, esterilidad forzada, maternidad forzada (por la criminalización de contraconcepción y*



figura 3.4

del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, se transforman en feminicidios (Russell, 2006).

Así es como el término que en su versión anglosajona fue amasado por Diana E. Russell; en los medios hispanos va a ser transformado y promovido por la académica, investigadora y activista política Marcela Lagarde y de los Ríos, pasando de la traducción literal del inglés *femicide* a *femicidio*, que por verse fonéticamente ligado a homicidio sin puntualizaciones de género, ha sido transformado a *feminicidio*. Terminología que queda plasmada por primera vez en el ámbito jurídico mexicano en el Código Penal Federal y en la Ley General de Acceso de las Mujeres a Una Vida Libre de Violencia, en gran medida promovidos por esta mujer. Por lo que anexamos el texto del Título 2º, Capítulo V, Artículo 21 de dicha ley, donde se expresan algunos pormenores sobre el tema: *Violencia feminicida es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres* (Lagarde, 2008).

Por lo cual es evidente la potencia punitiva del poder patriarcal ante la infracción femenina a las normas de superioridad masculina y de control-posesión del cuerpo femenino (figura 3.5). Pues en el efecto de reducir al otro femenino se generan crímenes de poder que encajan, con mayor o menor normalidad, en todas las sociedades patriarcales (Segato, 2008).

Para los casos de feminicidios en Ciudad Juárez, Segato maneja una teoría de hermandad mafiosa (figura 3.6), que involucraría una red



figura 3.5



figura 3.6

de miembros de la élite económica, de la administración pública, de justicia local, estatal y federal. Que se comunican a través de un arbitrario lenguaje de mensajes violentos, donde el cuerpo femenino asesinado es:

*(...) consumido como un tributo que exhibe y alimenta la potencia, cohesión, reproducción e impunidad de las facciones mafiosas. En las marcas inscritas en estos cuerpos, los perpetradores hacen pública su capacidad de dominio irrestricto y totalitario sobre la localidad ante sus pares, ante la población local y ante los agentes de Estado, que son inermes y cómplices (Segato, 2008).*

Diana Washington sugiere que esta serie de asesinatos forman parte de una cultura del sacrificio por parte de diversos grupos delictivos que a través de los cuerpos marcados envían mensajes violentos. A más que con ello también pagan tributo a la imagen de la Santa Muerte, para que ella reverbere la potencia y violencia de sus delitos (figura 3.7). Pues citando a Freese, agrega que, tanto el Cartel del Golfo como la Mara Salvatrucha le tienen una devoción generalizada. (Washington, 2007).

También Marcela Lagarde considera que en la última década, aproximadamente 14 mil mujeres murieron en México debido a crímenes de género y especifica que actualmente se practican como mecanismos de venganza entre bandas del crimen organizado y el narcotráfico (El Universal, 2010) (figura 3.8).

Entre las acciones gubernamentales con respecto al feminicidio, se puede mencionar que en año 2008 se creó la Fiscalía especial para los delitos de violencia contra las mujeres y trata de personas en la Procuraduría General de la República y en el año 2009 se amplió la competencia de la Comisión para prevenir y erradicar la violencia contra las mujeres, que de ser exclusiva para Ciudad Juárez, pasa a ser nacional (Medina,2010).



figura 3.7



figura 3.8

Además del mal tratamiento dialéctico y los supuestos de quienes ejercen estos asesinatos, podemos agregar que la procuración de justicia para los casos de feminicidio en Ciudad Juárez han sido de soluciones infructuosas, de procesos tortuosos y estériles para los familiares de las acaecidas (figura 3.9). No obstante el 18 de noviembre de 2009, se suscita un parteaguas con relación a este tema. Cuando la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CoIDH) condenó al Estado mexicano por la violación de los derechos humanos de tres mujeres encontradas sin vida y con rasgos de tortura sexual los días 6 y 7 de noviembre de 2001, en el predio conocido como Campo Algodonero, en Ciudad Juárez, Chihuahua. (Godínez, 2009).



figura 3.9

Los cuerpos de las jóvenes: Esmeralda Herrera Monreal, Claudia Ivette González y Laura Berenice Ramos Monárrez, fueron los únicos que coincidieron entre las adjudicaciones identificativas de las autoridades mexicanas y los informes que el Equipo Argentino de Antropología Forense realizó en el año 2006 (figura 3.10). Por lo que únicamente estos tres casos tuvieron la posibilidad de ser presentados ante el sistema interamericano (Godínez, 2009).

Así es como la CIDH demandó el 4 de noviembre de 2007 y en diciembre de 2007 la CoID notificó la admisibilidad del caso en contra de los Estados Unidos Mexicanos, por los asesinatos de estas tres mujeres y alega la responsabilidad del Estado mexicano por falta de medidas de protección a las víctimas, dos de las cuales eran menores de edad. Entre los alegatos presentados esta la falta de prevención y de respuesta de las autoridades frente a la desaparición de las víctimas, la falta de la debida diligencia de las investigaciones en los asesinatos; denegación de justicia y falta de una reparación adecuada. Además se solicitó a la corte que declarara la violación a cinco artículos de la Convención Americana de Derechos Humanos y a siete de la Convención Interamericana para



figura 3.10

Prevenir, Sancionar y Erradicar la violencia contra la mujer (Convención Belém Do Pará) en perjuicio de las tres víctimas (Godínez, 2009).

En abril de 2009 se realizó en Santiago de Chile la audiencia pública del caso ante la CortelDH y el 10 De diciembre de ese mismo año la corte notificó la condena al Estado mexicano por violaciones a derechos humanos en Campo Algodonero (Medina, 2010) (figura 3.11). La cual incluye a groso modo: Seis de las ocho declaraciones de violaciones a derechos humanos que la Corte IDH hace en el caso Campo Algodonero corresponden al incumplimiento por parte del Estado en el deber de investigación y a sus deberes en torno al acceso a la justicia y 11 disposiciones corresponden a acciones para garantizar el acceso a la justicia, a la debida investigación de los hechos, y a su sanción y reparación. Estas medidas tienen una condición común: *deben transformar la cultura de discriminación vigente en México. (...) en los casos de discriminación se deben transformar las condiciones previas, pues son éstas en sí mismas las que han generado las violaciones a derechos humanos.* (Medina, 2011).

Por lo que el Estado mexicano deberá rendir informes del cumplimiento de la sentencia, y la Corte valorará si lo ha hecho (figura 3.12), teniendo como fecha límite de un proceso pormenorizado el mes de diciembre del año 2012. Entre los puntos a destacar, entre varios más, se encuentran los de dar seguimiento y una asertiva solución penal a los feminicidios de las jóvenes González, Herrera y Ramos. Publicar la sentencia y mostrar en acto público el reconocimiento de responsabilidad internacional por violación a derechos humanos por parte del Estado mexicano. Hacer pago de indemnizaciones, compensaciones por daños y el reintegro de gastos y costes. Crear página electrónica con información de mujeres desaparecidas desde 1993 en Chihuahua y ante todo generar medidas de no repetición (Medina, 2010).



figura 3.11



figura 3.12

El caso de Campo Algodonero, un parteaguas a nivel mundial, es atendido de cerca por diferentes instancias, dentro y fuera de México. Como lo muestran los resultados de la visita a México de la Misión Internacional “*Por el acceso a la Justicia para las Mujeres en la Región Mesoamericana*”, en el mes de noviembre del año 2010.

A través de esta se difundió, además, un punto clave en la conformación de la problemática de feminicidio en México, que ya había sido retratado con anterioridad por la abogada feminista Andrea Medina y que en esta ocasión fue difundido por la portavoz española Victoria de Pablo. Entendimos un aspecto que se ha ido fraguando en los anteriores sexenios, hasta llegar a su punto más álgido en estos últimos años: *La militarización y la lucha contra el narcotráfico invisibilizan la alarmante situación de violencia contra las mujeres y el feminicidio* (De Pablo, 2010) (figuras 3.13 y 3.14). Además la misión logró arrancar compromisos puntuales a las autoridades mexicanas, las cuales mostramos textualmente como el último de los avances positivos para dinamizar la erradicación del feminicidio en México:

1. *La PGR incorporará en la Conferencia Nacional de Procuradores la adopción de un registro unificado de denuncias sobre casos de mujeres desaparecidas, o asesinadas en homicidios dolosos; agilizará la integración del banco de datos genético; estandarizará con perspectiva de género los protocolos de investigación criminal y desaparición en todo el país, y reelaborará el Protocolo Alba para búsqueda de desaparecidas.*

2. *La Comisión Nacional de los Derechos Humanos elaborará un diagnóstico nacional sobre la situación del feminicidio y desapariciones de mujeres en México, con la colaboración del Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio y las recomendaciones de la Comisión Especial para el Seguimiento de los Feminicidios de la Cámara de Diputados* (figura 3.15).



figura 3.13



figura 3.14



figura 3.15

3.El Consejo de la Judicatura Federal hará difusión amplia de la sentencia de Campo Algodonero emitida contra el Estado mexicano por la Corte Interamericana de Derechos Humanos; capacitará de manera sistemática a los jueces y juezas sobre el enfoque de género en materia de justicia y derechos humanos de las mujeres de los diversos instrumentos internacionales signados por México para que sean incorporados en decisiones judiciales; dará seguimiento y evaluará la actuación de las y los juzgadores en casos de homicidios dolosos en contra de mujeres (figura 3.16).

4.La Secretaría de Gobernación modificará el Reglamento de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia para eliminar los obstáculos a la Declaratoria de Alerta de Violencia de Género y emitirá un informe a la Comisión de Femicidios de la Cámara de Diputados y al Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio sobre los avances del cumplimiento de la sentencia de Campo Algodonero.

5.La Ministra Sánchez Cordero, de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, manifestó su preocupación por la existencia de la discriminación y desprecio contra las mujeres que se expresan en algunas sentencias. Se comprometió en la medida de sus competencias, a seguir impulsando medidas para la eliminación de estereotipos que refuerzan la discriminación y la violencia contra las mujeres. (Estrada e Inchahustegui, 2010)

Y en respuesta la segunda de las solicitudes de esta misión internacional, se elaboró un diagnóstico nacional sobre la situación del femicidio y desapariciones de mujeres en México. Pero sólo se pudieron obtener pormenores de 11 estados de la república por ser estas entidades las que alcanzaron a cubrir un mínimo del 50% de las variables de investigación pautadas. No obstante, los resultados fueron que entre enero de 2009 y junio de 2010 se registraron 890 fe-

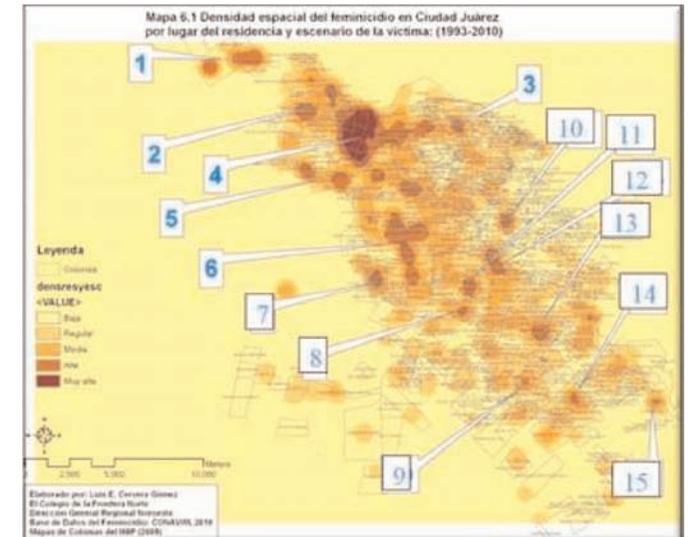


figura 3.16

minicidios, de los cuales 309 se cometieron en el Estado de México, 125 en Sinaloa y 103 en Tamaulipas (Estrada, 2010).

Como importante ejemplo de la preocupación nacional ante el problema de feminicidio en otros estados del país, podemos mencionar que el 8 de diciembre de 2010 la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos solicita al Gobierno federal una declaratoria de alerta de violencia de género en el Estado de México. Debido a un patrón sistemático de violencia contra las mujeres que no está siendo atendido en este estado. Ya que entre 2005 y agosto de 2010 esta organización civil tenía conocimiento de 922 muertes de mujeres. Lamentablemente el 11 de enero de 2011 el Sistema Nacional para Prevenir, Atender, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres rechazó la solicitud de investigación (Brito, 2011).

De tal forma queda evidenciada la poca disposición gubernamental de atender la problemática. Cayendo en la mismas actitudes erróneas de Ciudad Juárez: la desacreditación de las occisas, el ocultamiento y menosprecio de cifras y casos, la falta de acción ante la infravaloración y empobrecimiento de la mujer y ante todo la intención de no voltear a ver a la población femenina en el Estado sino hasta que el voto electoral las haga visibles.

Retomando la problemática en Ciudad Juárez (figuras 3.17 y 3.18), mencionaremos como hecho importante que el 16 de diciembre de 2010 fue asesinada en la ciudad de Chihuahua la activista Marisela Escobedo Ortiz (figura 3.19), madre que salto a la luz pública al difundirse que había realizado una investigación personal para encontrar y entregar a las autoridades al asesino confeso de su hija Rubí Marisol Frayre Escobedo. Por lo que el 17 de enero de 2011 las premio novel Rigoberta Menchú, Jody Williams, Shirin Ebadi, Mairead Maguire, Betty Williams y Wangari Maatahi emitieron un comunicado



figura 3.17



figura 3.18



figura 3.19

a través del cual exigían al gobierno mexicano soluciones contundentes para este caso y el del campo algodonero. (CNNMéxico, 2011).

Pocos días antes a este comunicado, el 11 de enero de 2011, se conoce del asesinato de la poetisa y activista juarense Susana Chávez a quien se le atribuye la frase *Ni una muerta más* (figura 3.20). El violento caso perpetrado por tres individuos, hizo llegar a 13 las muertes de defensores de derechos humanos ultimados en la entidad desde 2009 hasta esa fecha (Villalpando, 2011).

En el estado de Chihuahua de 1993 a septiembre de 2007 la Procuraduría estatal registró 553 mujeres asesinadas con violencia brutal, y tan sólo en 2010 se asesinó a más de 400 (Estrada, 2010). Por tanto Ciudad Juárez sigue siendo un área donde el delito y la impunidad se multiplican permisivamente. El gobierno no cumple con su obligación de prevenir, sancionar e investigar los crímenes de feminicidio. Pero es importante atender también a otros estados del país, pues el feminicidio en México no puede volverse a ver como un problema exclusivo de Ciudad Juárez.

Queremos concluir este apartado con la fehaciente idea de que ninguna mujer en territorio mexicano merece pasar la vida bajo un temor endémico con base en la normalización de la violencia en contra de su género y condición. Que dicha discriminación en el tratamiento gubernamental y social debe ser resarcida y dar paso a acciones que generen próximas generaciones que naturalmente convivan con acciones y soluciones de diálogo, igualdad de condición y equidad de género. Lo que nos compromete como sociedad a no aceptar ni promover discursos de desigualdad que se amparen en un continuo escape de la palabra misógina, que dan como resultado una perpetuación de la violencia contra la mujer (figura 3.21).



figura 3.20



figura 3.21

### 3.1.2. Intención temática y conceptual

El proyecto partirá de un título sugerente y posteriormente perfilamos cuatro palabras, que expresan parte del problema al combinarse con la imagen. Estas voces rememoran de cierta manera los encabezados periodísticos (balazos), pues la prensa escrita funcionó como la difusora inicial de este suceso al norte de México.

Comenzaremos por desglosar el título, para mostrar la carga conceptual que en él hemos extractado y con posterioridad hablaremos de las cuatro palabras que fungirán como hilo conductor del libro de artista:

Di: Vagante. Arraigado en otro espacio.  
De paso por la frontera femenina.

Este título hace una vana exigencia a decir, a responder, a dar una explicación a la serie de asesinatos perpetuados en esta zona hostil y de paso. La formulamos a ese ente divagante e informe, que en distintos momentos se le ha puesto rostro y nombre, se le ha erradicado o simplemente se le ha ignorado. Partiendo de que, según el *Diccionario de la Lengua Española en su vigésima segunda edición*, el término vagante es un adjetivo que hace referencia al que vaga o anda suelto y libre. A ese vagante es al que le atribuimos la culpabilidad. Acto de personificación de una idea que esconde varios actores con diferentes razones de violentar, pero todas ellas con un fin misógino.

Hechos que se vierten en una zona caracterizada por la pobreza, la movilidad y la impunidad. Excepcional escenario de transgresión, permisivo e indómito. Espacio fronterizo con rostro femenino, manos trabajadoras de mujer, jóvenes cabellos largos, señoriales ojos



figura 3.22



figura 3.23

temerosos, pisadas perdidas de desaparecidas y lágrimas derramadas de madres expectantes.

Aquí se quedan los funestos resultados de los actos del andariego. Del oriundo de esta tierra violenta, de ese que nació en otro país o estado, que usa esta tierra como trampolín para saltar la verja o, que a la inversa, viene del poderoso país vecino en miras de diversión. De aquellos que delinquen, trafican y se enriquecen pisando huesos de desaparecidas. Huellas indelebles en el umbral de esta frontera femenina.

Ahora postulamos las palabras imperantes que posteriormente serán vinculadas con imágenes que mostrarán nuestras sensaciones acerca del tema. Con ellas queremos hacer un escueto repaso de las afectadas, los criminales, los cómplices y los escenarios que hacen posibles los arbitrarios actos:

#### CORRE, PASA, CALLA Y OLVIDA

##### CORRE

Exigencia de varias voces y momentos sobre la mujer maquila. Diversidad de mujeres que a los ojos de la devoradora Ciudad Juárez, no son más que jóvenes mujeres, delgadas, de larga cabellera, de un entramado social endeble y un nivel adquisitivo raquífico.

##### PASA

Exhortación al atacante. Bien puede ser el estadounidense que pasa la valla hacia el permisivo país vecino, bien puede ser el mojado que aprovecha el tiempo muerto en espera de escabullirse hacia el país de las oportunidades, bien los traficantes, delincuentes, policías o familiares violentos que sin ningún reparo aprovechan el enlodado escenario de asesinatos.



figura 3.24



figura 3.25

### CALLA

Mandato enraizado en gobierno y sociedad, que ante el problema permanecen silentes. Resguardados a la sombra de esas rosadas cruces de madera, olvidan los nombres de cada una de las mujeres así rememoradas.

### OLVIDA

Consejo a esa calle paupérrima, que no cambia su deteriorado rostro hambriento. Aun cuando caravanas despavoridas aplanan sus polvorosas tierras, tras haberse servido y enriquecido de su quebrantable situación geográfica.

## 3.1.3. Intención editorial

Este proyecto busca vincular las posibilidades que otorgan las disciplinas de grabado, ilustración y encuadernación. Así que, con base en la idea aquí desarrollada, hemos decidido que el libro de artista centre su peso en lo gráfico y que la aportación tipográfica sea concisa, reduciéndose a las cuatro palabras enlistadas, al título y al nombre de la autora.

Además tenemos la intención de que este libro de artista cuente con un mecanismo que le dé movimiento a las imágenes.

## 3.2. Proceso editorial y gráfico

Habiendo resuelto las pautas conceptuales y editoriales, en este apartado nos abocaremos a la materialización de la idea. Proceso que comenzará con la definición de las características de las imágenes, lo que nos llevará a la decisión de técnicas y materiales. Para posteriormente hacer la producción gráfica, ilustrada y finalmente



figura 3.26 y 3.27



figura 3.28 y 3.29

de encuadernación. Para llegar a nuestro objetivo final, la culminación del libro de artista:

Di: Vagante. Arraigado en otro espacio.  
De paso por la frontera femenina.

### 3.2.1. Determinación editorial y gráfica: Bocetos y elección técnica

Tras reflexionar nuestra idea a través de bocetos, primero de la imagen y después de la estructura del libro de artista. Decidimos que los cuatro bloques partan de una imagen específica, para cada uno de ellos. Qué estos tengan la posibilidad de alterarse al traslaparle un segundo diseño. Y en esta coyuntura de realización, determinamos que uno de los dibujos sea ejecutado por vía de técnicas de reproducción gráfica y el segundo a través de técnicas ilustrativas.

De tal forma se establece que el dibujo base se materialice a través de linóleo impreso sobre contrachapado de pino. El segundo dibujo, que buscamos altere al primero, será pintado con pintura acrílica sobre planchas de metacrilato transparente. Así en la segunda ilustración, se alcanzará a ver partes de la imagen inicial, generando así un juego de texturas entre el linóleo y el acrílico.

El mecanismo que dé movimiento a estas imágenes, hasta hacerlas coincidir, inicialmente fue dibujado y plasmado en una pequeña maqueta de cartón de encuadernación. Lo que nos resolvió los grosores y medidas del material. Y nos obligó a definir la formación de un libro de grandes dimensiones, para disimular la segunda ilustración, en el momento que no esté encajada en la ventana de visualización.



figura 3.30



figura 3.31

Los bocetos de las imágenes quedaron de esta manera y reflejan estas ideas (figuras de la 3.22 a la 3.33):

#### CORRE

Imagen 1. Mujer agobiada sale corriendo de una casa de escasos recursos, en dirección a la toma del bus que la transportará a la zona manufacturera. Al fondo puede observarse a un niño que permanece solitario en el interior.

Imagen 2. Manos de colores patrios tiran de las extremidades, palpan pechos y pubis, tapan boca y ojos de la mujer. Alegoría de manos prestas y diversas, que más que auxiliadoras, representan el toqueteo constante de su valor como individuo.

#### PASA

Imagen 1. Hombre que en pleno acto de asesinato, sostiene un cuchillo y a la mujer desnuda e inerte, tirada en el suelo. Los cabellos espesos se derraman formando una mano que se desliza en la grava buscando ayuda.

Imagen 2. Este mismo hombre de victimario se convierte en la víctima devorada por la temible realidad de Ciudad Juárez. El mojado que más allá de alcanzar el sueño americano, perece en el trance de alcanzarlo. Sea bañado por las aguas del río Bravo o por la sangre que vierten los violentos caudales imaginarios de estas latitudes.

#### CALLA

Imagen 1. Sociedad civil y política, que se rigen por una actuación apática o temerosa. Ante el tema o los cuerpos encontrados: ven, oyen y callan.

Imagen 2. Pero de dientes para afuera, la pesadumbre de los hechos las compunguen, las solidarizan con el llanto y las cruces representantes de las mujeres asesinadas y las desaparecidas.



figura 3.32



figura 3.33

## OLVIDA

Imagen 1. Ciudad perdida, formada por cartones, plásticos y uralita. Miserable prueba de desigualdad, suspendida entre heces fecales y suelos polvorientos. Destierro de balas perdidas, para evitar su localización.

Imagen 2. Más allá el desierto y la nada. Fauna y flora preservada por su propia capacidad de sobrevivir. Arrojado, un cuerpo femenino se reseca y se pierden en la soledad y el tiempo.

### 3.2.2. Proceso de grabado, estampación e ilustración del proyecto

Tomando en cuenta las sugerencias del dummy y los bocetos estructurales, las planchas de linóleo, madera y metacrilato medirán 17.5 cm x 30 cm.

Para iniciar se transfiere al linóleo, con papel calco, las imágenes de manera inversa de cómo se busca que queden en la impresión. Se repasan con un rotulador indeleble y se procede al corte con gubias, sobre una alfombrilla de cortar (figura 3.34).

Al tener las cuatro matrices incididas en su totalidad, se vierte tinta serigráfica al agua sobre un mármol, se extiende con una espátula y se procede a entintar el rodillo. Se dan varias pasadas de rodillo en diferentes direcciones, buscando entintar sólo la parte alta y plana, de forma homogénea. Se somete a presión de tórculo la matriz entintada y el contrachapado de pino, para transferir la imagen de manera inversa. Las impresiones se colocan en una mesa, a la espera de su secado y posterior almacenaje (figura 3.35).



figura 3.34



figura 3.35

Aprovechando la transparencia, se procede a esquematizar con un rotulador indeleble sobre el metacrilato, las zonas que quedarán obturadas por la pintura acrílica, con base en los bocetos y la estampa. Las partes de acrílico se posarán con pincel, a manera de manchas planas e imágenes sintetizadas, que convivan con el alto contraste del linóleo. De tal manera se concluye la aportación gráfica del proyector (figura 3.36).

### 3.2.3. Descripción de la encuadernación del proyecto

Partiendo del *dummy* se elaboran las cuatro estructuras, a manera de gruesas páginas, en las que van contenidas las estampas en contrachapado de pino y las ilustraciones en metacrilato. Cada una lleva en su interior marcos de cartón que actúan como rieles para el movimiento del acrílico (figura 3.37), así como una escativana plana hecha con tela de encuadernación, la cual sirve como unión flexible entre la página y un bloque de cartones con igual espesor, a manera de lomo. La tela seleccionada para esta etapa del proceso será de color verde oliva, hasta que se comente opción contraria. El tamaño de las páginas es de 36.5 cm x 34.5 cm, y la suma del material lleva este orden del reverso al anverso:

- ~Cartón base de 25mm (núm. 22).
- ~Contrachapado de pino, impreso y encajado en marco de 1.5 cm, en cartón de 25 mm (núm. 22). La estampa queda dispuesta hacia el corte delantero del libro y en dirección al lomo se distribuyen dos tiras de de 1.5 cm, en cartón de 25mm (núm. 22).
- ~Cartón de 10 mm (núm. 16) con ventana perfilada en tela, con una medida de 16.5 cm x 30 cm y deja asomar la estapa completa.



figura 3.36



figura 3.37

~Marco de 1.5 cm, en cartón de 25 mm (núm. 22), que funciona como guía para la posterior colocación del metacrilato.

~Entelado conjunto del reverso y de los cuatro bordes de esta unión de cartones.

~Escativana plana de 7.5 cm, hecha con tela de encuadernación y adherida a la suma de cartones entelados, por una superficie de 1.5 cm al extremo del lomo.

~Colocación ajustada del metacrilato estampado. Al que se le adhieren unas cintillas de tela como asideros para el movimiento (figura 3.38).

~Cartón de 25mm (núm. 22) con ventana de 16.5 cm x 30 cm (figura 3.39), que empata con la stampa en contrachapado. Último plano que tras entelarse se fija al bloque del reverso con cemento amarillo.

Posteriormente se preparan filetes de cartón con los mismos espesores y cantidades de las páginas anteriores, solo que con una medida de 5.5 cm x 34.5 cm; colocados de la misma manera hasta formar un bloque. Al cual se le van entelando las partes internas que quedarán visibles y se le adhieren las cuatro escativanas, dejando un espacio entre página y bloque de 3.0 cm, para posibilitar el movimiento de las gruesas páginas. Para concluir la tripa, se cortan dos piezas de piel roja de encuadernación, con un leve chiflado en los extremos, para adherirse en la cabeza y pie del bloque del lomo, ocultándose así los cantos expuestos de los cartones (figura 3.40).

Después se procede a definir los materiales para la realización de las tapas, mezcla de los tipos álbum de fotos y japonesa. Por lo que se utilizan cinco piezas de cartón de 25mm (núm. 22), con las siguientes dimensiones: 1 lomo de 5.0 cm x 34.5 cm, dos tapas de 39 cm x 34.5 cm y dos filetes de 5.5 cm x 34.5 cm. Además de una pieza de 39 cm x 34.5 en cartón de de 10 mm (núm. 16), que se le hacen unos cortes decorativos y dos perforaciones rectangulares, para producir un bajo relieve, donde se acogerán dos tejuelos con los datos del libro. Por lo



figura 3.38



figura 3.39



figura 3.40

que este cartón se encolará a la primera de forros, antes de su encartonado.

Así pues, se encartonan las cinco piezas a la tela de encuadernación y se embute la tripa dentro de estas tapas (figura 3.41). Pegando con cemento amarillo, el lomo y las dos cejas. Tras el secado pertinente bajo peso, se procede a pegar tela anaranjada a manera de guarda, dejando una ceja de 2 mm en pie, cabeza y corte delantero, en el interior de ambas tapas.

La aportación tipográfica la solucionamos a través de la utilización de película dorada y negra, grabada con piezas tipográficas de dorado al fuego, utilizando tres tipografías todas ellas en altas: La primera en los llamamientos tiene unas proporciones clásicas, de letra moderna humanística, con *serifs* planos, *Sans Serif*. La segunda usada en el título es un tipo de palo seco condensada, *News Gothic Condensed*. Y finalmente la tercera que enfatiza la mitad del título es un tipo neoclásico, con un marcado eje vertical, *Century Bold*.

Doradas sobre piel de encuadernación de color roja y anaranjada (figura 3.42). Qué se adaptará a los espacios dejados por el bajo relieve en la tapa y por unas perforaciones rectangulares en cada una de las páginas. Tras pegar estos tejuelos, el libro queda finalizado.



figura 3.41



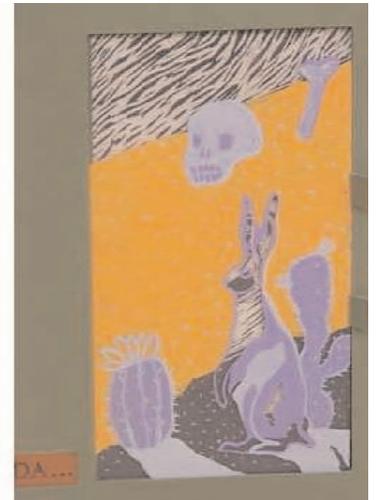
figura 3.42

### 3.2.4. Presentación final del libro de artista

Di: Vagante. Arraigado en otro espacio  
De paso por la frontera femenina

A través de las siguientes imágenes hacemos la presentación final de nuestro trabajo, haciendo un recorrido por las tapas y páginas. Inicialmente mostramos las impresiones de los linóleos y posteriormente la transformación de estas imágenes al traslapársele los acrílicos ilustrados. De esta manera damos por concluida la realización de nuestro libro de artista.





En respuesta a la desoladora mirada de México visto a la distancia y nuestro sentir a kilómetros de distancia quisimos realizar una correcta investigación sobre la problemática de los feminicidios en Ciudad Juárez, para que con base en ella, pudiésemos realizar un libro de artista que expresara nuestro sentir y repudio a un problema de género y desigualdad económica.

A través de este trabajo se nos develaron penosas realidades, que envolvían el problema y lo perpetuaban, aspectos que evidenciaban la dificultad para darle solución y ante todo nos mostró que la desigualdad de la zona prevalece sobre el bienestar de la mujer pobre.

De tal manera trabajamos esta temática social con la intención de mostrarla transformada a través de una visión artística, valiéndonos de las técnicas de linóleo y acrílico. Con la idea de que nuestro trabajo creativo reflejara un penoso sentir y solidaridad con las mujeres asesinadas y sus familiares.

## CONCLUSIONES

Tras desarrollar y concluir este trabajo pudimos percatarnos que la interacción de las disciplinas de ilustración, grabado y encuadernación funcionó de manera armónica para la entera realización de un proyecto artístico y de comunicación, con matices sociales y de interés personal. En la parte técnica pudimos hacer un recorrido cronológico a través del desarrollo de estas disciplinas, valorando así su importancia histórica y entendiendo sus posibilidades de creación. Información que sopesamos y espejamos frente a nuestro trabajo personal.

Enfocándonos en el área del libro de artista, ubicamos piezas insignes de creadores de diferentes nacionalidades y tendencias artísticas. Entendimos aspectos físicos, conceptuales y teóricos que creadores artísticos han cavilado alrededor de éste; información que nos ayudó a comprender las posibilidades de elaboración e intención al utilizar esta disciplina artística como soporte viable para el proyecto. Además, antes de adentrarnos en la realización del trabajo hicimos una descripción de piezas propias de anterior realización, desglosando así nuestras experiencias de producción.

Para comenzar con la realización del libro de artista *Di: Vagante. Arraigado en otro espacio. De paso por la frontera femenina*, partimos de un marco teórico que nos informó sobre el cúmulo de feminicidios que se han documentado a partir del año 1993 en Ciudad Juárez, México, tema coyuntural de este libro de artista. Desglose cronológico que nos mostró los pormenores de esta problemática social y nos hizo tomar la decisión de que la carga informativa recayera en la imagen y que el texto apareciera someramente, casi como encabezado periodístico.

La pieza final es un libro de artista de grandes dimensiones, que respeta algunos parámetros del libro convencional, como lo son las tapas y el conjunto de páginas (tripa). Pero a la par posee ciertas características que lo singularizan y revaloran su intención de ejemplar único. Entre sus particularidades mencionaremos el uso de un sistema interior de movimiento, la utilización de planchas acrílicas y contrachapado de pino como soportes que permiten el juego entre dos tipos de ilustraciones: las primeras impresas con linóleo y las segundas logradas a través de pintura acrílica. Además de que todo este contenido queda agrupado a través de una encuadernación que combina las técnicas de álbum de fotos y japonesa.



De tal manera presentamos este pequeño tributo creativo como muestra de repudio hacia dichos actos homicidas y misóginos, específicamente los ubicados en esta zona fronteriza de nuestro lastimado país, por ser Ciudad Juárez el ícono paradigmático del feminicidio a nivel mundial. No obstante, con base en la investigación, se nos devela que la problemática es mucho mayor y que se cierne sobre más de la mitad de las entidades federativas de México. Situación que queda oculta tras la devastadora política militarizada de guerra contra el narcotráfico, donde las mujeres acaecidas tienden a ser desacreditadas o criminalizadas, para así extrapolar los números de muertes por narcotráfico y minimizar los de muertes de mujeres por el simple hecho de ser mujer. Acto que recae no sólo sobre las mujeres violentadas o sus familias, sino sobre toda mujer que transita su existir con un temor endémico, priorizado y promovido por esta permisiva hegemonía patriarcal.

Para cerrar este conjunto de ideas y desde la serenidad que nos deja la conclusión de este libro de artista y la investigación que le acompaña, agregamos que, tras ello, nos sentimos con más capacidades de creación y autoconocimiento. Aspectos a los que volveremos a recurrir para futuras realizaciones; formulando desde la libertad que nos otorgan el saber teórico y técnico, la constante intención creativa y la sensibilidad ante temas cotidianos.

## GLOSARIO

**Aglutinante.** Sustancia usualmente líquida, que se usa para disolver o desleír las sustancias que componen los pigmentos. Actúa como película adherente en las pinturas o barnices.

**Amanuense.** Persona cuyo oficio era el de escribir a mano, copiando o poniendo en limpio escritos ajenos, o escribiendo lo que se le dicta.

**Arabesco.** Referido al adorno de formas geométricas y patrones extravagantes que imita formas de hojas, flores, frutos, cintas o animales.

**Buril.** Instrumento de acero, prismático y puntiagudo, que sirve a los grabadores para abrir y hacer líneas en los metales.

**Calcografía.** Arte de estampar con láminas metálicas grabadas.

**Carga.** En la pintura, se trata de materiales neutros respecto a los demás componentes y su objeto es aumentar su viscosidad o el volumen.

**Códice o Códex.** Se denomina de ésta manera al libro manuscrito anterior a la invención de la imprenta.

**Colorante.** Es una sustancia que es capaz de teñir las fibras vegetales y animales. Los colorantes se han usado desde los tiempos más remotos, empleándose para ello diversas materias procedentes de vegetales (cúrcuma, índigo natural, etc.) y de animales (cochinilla, moluscos, etc.) así como distintos minerales. Normalmente los colorantes son solubles en agua.

**Cuneiforme.** Referido a ciertos caracteres de forma de cuña o de clavo, que algunos pueblos de Oriente Medio usaron antiguamente en la escritura.

**Emulsión.** Dispersión de un líquido en otro no miscible con él.

**Estampa.** Obra gráfica trasladada al papel u otra materia por medio del tórculo o prensa, a partir de una matriz: ya sea una lámina de bronce, plomo o madera, piedra litográfica, etc.

**Estilete o stylus.** Instrumento de escritura consistente en un punzón o púa de forma determinada. Fue uno de los primeros instrumentos utilizados para registrar información sobre soportes blandos como el barro o la cera.

**Manuscrito.** Se denomina al documento escrito a mano, distinguiéndolo de esta manera del documento impreso.

**Miniatura.** Pintura de tamaño pequeño, hecha al temple sobre pergamino o cualquier otro tipo de soporte celulósico (papiro, tejido o papel). El término 'miniatura' deriva del *minium*, un óxido de plomo de color rojo que se utilizaba como componente de la tinta fundamental que se comenzó a emplear para la iluminación de los códices manuscritos en letras capitales, márgenes y posteriormente, con la evolución de la ilustración medieval, en representaciones de gran colorido y complejas composiciones.

**Mosaico.** Se dice de la obra taraceada de piedras o vidrios, generalmente de varios colores. Aunque también se emplea para definir la obra realizada a partir de diversos elementos o fracciones de materiales.

**Orfebrería.** Arte de labrar objetos artísticos de oro, plata y otros metales preciosos, o aleaciones de ellos.

**Papel continuo.** Tipo de papel diseñado para usar con impresoras de matriz de puntos e impresoras de líneas. Consta de numerosas hojas (usualmente 500 o 1.000) plegadas y unidas en una sola hoja sin fin.

**Papiro.** Lámina confeccionada a partir del tallo de una planta vivaz, indígena de Oriente Medio, de la familia de las Ciperáceas, y que empleaban en la antigüedad en la cuenca del Mediterráneo para escribir sobre ella.

**Pergamino.** Piel de la res, limpia del vellón o del pelo, raída, adobada y estirada, que anterior al uso del papel, sustituyó al papiro como soporte escriptoreo. También se ha empleado para forrar libros u otros usos.

**Pigmento.** Material utilizado para teñir pintura, tinta, plástico, textiles, cosméticos, alimentos y otros productos. La mayoría de los pigmentos utilizados en la manufactura y en las artes visuales son colorantes secos, usualmente en forma de polvo fino. Este polvo es añadido a un vehículo o matriz, un material relativamente neutro o incoloro que



actúa como adhesivo. Para aplicaciones industriales, así como artísticas, la permanencia y la estabilidad son propiedades deseadas. Los pigmentos que no son permanentes son llamados fugitivos. Los pigmentos fugitivos se desvanecen con el tiempo, o con la exposición a la luz, mientras que otros terminan por ennegrecer. Generalmente los pigmentos se distinguen de los colorantes por su carácter insoluble.

**Pliego.** Porción o pieza de papel u otro material laminado de forma cuadrangular, doblada por el medio.

**Rollo.** Papiro, pergamino u otro cualquier otro material laminado que, enrollado, constituía el libro en la Antigüedad. Anterior al Códex.

**Solución o disolución.** Se denomina a la mezcla homogénea de dos o más sustancias que no reaccionan entre sí, cuyos componentes se encuentran en proporción que varía entre ciertos límites.

**Talla dulce.** Cualquier grabado que se hace en planchas de acero o cobre, en tablas de madera o sobre otra materia que fácilmente reciba la huella del buril con solo el impulso de la mano del artista.

**Técnica húmeda.** Técnica o proceso pictórico donde se emplea únicamente medios líquidos. Como la acuarela, el óleo, acrílicos, temples, etc.

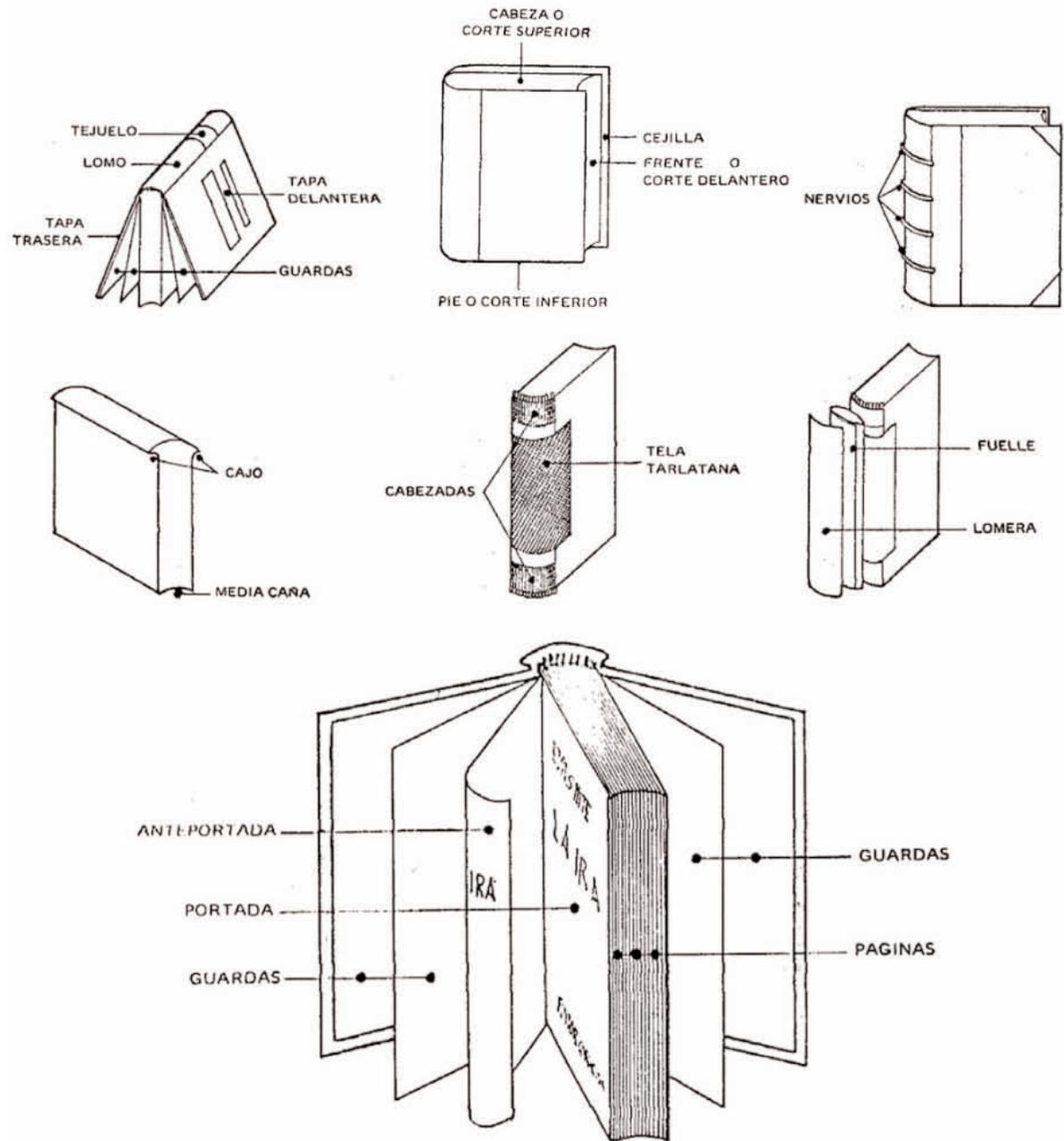
**Técnica mixta.** En las artes se denomina al proceso pictórico que emplea diversas técnicas en un mismo soporte.

**Técnica seca.** Técnica o proceso pictórico donde se emplea únicamente medios sólidos. Como el grafito, el pastel, los crayones, el carboncillo, etc.

**Tipos móviles.** Se trata de piezas habitualmente metálicas (aunque las primeras fueron de madera) en forma de prisma, creadas de una aleación llamada *tipográfica* (plomo, antimonio y estaño). Cada una de estas piezas contiene un carácter o símbolo en relieve e invertido especularmente.

**Tlacuilo.** Palabra derivada del náhuatl *tlacuilō* o *tlacuihcuilō* que significa 'el que labra la piedra o la madera' y que más tarde pasó a designar a lo que hoy llamamos escriba.

# PARTES DEL LIBRO



Fuente:

<http://adecreativa.blogspot.com/>

## REFERENCIAS

Adam, P. (2007), *Luchadoras*. Madrid, España: Sinsentido.

Anton. E. (2004), *Libros de Artista. Historia. Visión de un género artístico*. Recuperado el 02/04/2011 de <http://libros-deartista-historia.blogspot.com/>

Aristegui, C. (11/11/2010). *Feminicidios: Justicia Para Las Mujeres En La Región Mesoamericana 1/2* Recuperado el 10/04/2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=QDtHITfmYVk>

Aristegui, C. (11/11/2010). *Feminicidios: Justicia Para Las Mujeres En La Región Mesoamericana 2/2* Recuperado el 10/04/2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=nDSLd4vXrzo&feature=related>

Ayala, G. (08/12/03). *Hay atraso en la lucha contra la violencia social*. Gaceta UNAM. México D.F. p. 10-11.

Ayala Vieyra, G. (30-10-1995). *El libro como sortilegio del artista plástico, en páginas de la imaginaria*. Gaceta UNAM. México D.F. p. 22.

Belausteguigoitia, M., Melgar, L., Segato, L., Washington Valdez, D., Fourez, C., Acosta, A., Badt, Karin L., Vericat, I. y Girardi, M. (2008) (segunda edición). *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. México: UNAM/PUEG/UNIFEM.

Benítez, I., Ulises, C. y Hellion, M. (2003). *Libros de Artista*. Madrid, España: Turner.

Blas, J., Fontbona, F., Barbarà, T. y Barrera, C. (2002). *50 años del Taller de Grabado Joan Barbarà*. Barcelona, España: Ingrama.

Bologna G. (1988). *Legature*. Milán: Mondadori.

Brito, L. (01/02/2011). *CNN México*. Recuperado el 17/04/2011 de <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/02/01/feminicidios-en-el-estado-de-mexico-la-sombra-de-pena-nieto>

Carrera, C. (2009) Backyard/El Traspatio, México. -Catafal, J., Oliva, C. y Serra R. (2004). El grabado. Barcelona, España: Parramón.

Chavarria, R M. (24/11/04). Plan de académicos para aclarar crímenes en Ciudad Juárez Gaceta UNAM. México D.F. p. 10. -CNN, México (20/01/2011). CNN México. Recuperado el 17/04/2011 de <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/01/20/mexico-responde-a-las-nobel-de-la-paz-por-los-femicidios-en-chihuahua>

Dawson, J. (1996 ). Guía Completa de Grabado e Impresión, Técnicas y Materiales. Madrid: Blume.

Drucker, J. (12/05/2010). Milpedras. Taller de litografía. Recuperado el 25/04/2011 de <http://www.milpedras.com/es/noticias/52/el-libro-de-artista-como-idea-y-forma/>

Escalante, P. (2010). Los códigos mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico. México: Fondo de Cultura Económica.

Estrada, M L. (marzo, 2011). Radiografía del feminicidio en México. Dfensor. México D.F. 61-65.

Estrada M e Inchahustegui T. (9/11/2010). Vigencia del drama del feminicidio en México: Misión internacional observadora visita el país. Recuperado el 13/03/2011 de <http://observatoriofemicidiomexico.com/Compromisos%20de%20las%20autoridades%20Mexico.pdf>

FES Cuahuitlán, (31-05-2004). El libro alternativo, campo de trabajo del diseñador. Gaceta UNAM. México D.F. p. 13.

Flores A. y Vassolo.L. (2007) Juárez, la ciudad donde las mujeres son desechables Canadá.

Gutiérrez, A. y Ortega, M. (2005). Llibres mòbils i desplegable. Barcelona, España: Obra Social Caja Madrid.

Gutiérrez Castañeda G., Cardona, J., Zermwño, S., Gutiérrez, A., Delgado Ballesteros, C., Pérez-Espino, J., Jiménez Flores, P. y Carmona López, A. (2004). Violencia sexista, Algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez. México D.F: UNAM.

Hellion, M., Goulart, C. y Hawley, M. (2003). ULISES CARRIÓN: ¿Mundos personales o estrategias culturales? Madrid, España: Turner.

Krug Margaret. (2008). Manual para el artista. Medios y técnicas. Barcelona, España: Blume.

Lagarde, M. El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia. Recuperado 26/04/2011 de [http://www.programamujerescdh.cl/media/images/red\\_alas/MarcelaLagarde.pdf](http://www.programamujerescdh.cl/media/images/red_alas/MarcelaLagarde.pdf)

Llamas, M. (coordinadora). (2007). Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX. México: FCE/CONACULTA.

Manzano Águila, D. (2009). Red de libro de artista. Los libros alternativos, un proceso creativo sin límites para la producción, investigación y experimentación visual contemporánea. Recuperado el 02/02/2011 de <http://www.redlibrodeartista.org/Los-libros-alternativos-un-proceso/>

Martínez de Sousa, José. (2002). Pequeña historia del libro. Gijón, España: Trea.

Martínez – Val, Juan. (2005). Gutenberg. Y las tecnologías del arte de imprimir. Madrid, España: Iberdrola.

Martínez, P. (020-05-2005). El libro como obra de arte en la ENAP.. Gaceta UNAM. México D.F. p. 14.

Medina Rosas, A. (2010). Campo Algodonero. Análisis y propuestas para el seguimiento de la sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en contra del Estado mexicano. México, D.F: Red Mesa de Mujeres de Ciudad Juárez A.C./ Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer – CLADEM.

Medina Rosas, A. (marzo, 2011). Campo Algodonero. Definiciones y retos ante el feminicidio en México. Dfensor. México D.F. 8-12.

Méndez-Quiroga, L. (1997) Border Echoes-Ecos de una frontera, México/USA

Mercader, Y., Ruz, A. y Manrique, L. (1979). Los Códices de México/ Exposición temporal del Museo Nacional de Antropología. México D.F: INAH/SEP.

Millares, Agustín. (1988). Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas. México: Fondo de Cultura Económica.

Nava, G. (2006), Bordertown/Ciudad de silencio de Estados Unidos.

Olvera, L. (25/04/05). En el PUEG, seminario sobre feminicidios en Juárez. Gaceta UNAM. México D.F. p. 10.

Olvera, L. (14/03/11). Feminicidios y acceso a la justicia, a debate. Gaceta UNAM. México D.F. p. 10.

Pedrola Antoni. (1988). Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Barcelona, España: Ariel.

Pla, J. (1956). Técnicas del grabado calcográfico y su estampación. Madrid: Gustavo Gili.

Portillo L. (2001). Señorita Extraviada. México.

Project Gutenberg Literary Archive Foundation (1992). Recuperado el 17/04/2011 de [http://www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:The\\_History\\_and\\_Philosophy\\_of\\_Project\\_Gutenberg\\_by\\_Michael\\_Hart](http://www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:The_History_and_Philosophy_of_Project_Gutenberg_by_Michael_Hart)

Ramón, V. (10/02/03). Las muertas de Juárez, síntoma de fragmentación social. Gaceta UNAM. México D.F. p. 14.

Redacción/El Universal. (25/11/2010). El Universal. Recuperado el 27/04/2011 de <http://www.eluniversal.com.mx/notas/725753.html>

Red libro de Artista. (2011). Red libro de Artista. Recuperado el 02/04/2011 de <http://librodeartista.ning.com/>

Russell, D.E. y Radford J. (editoras) (2006). Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres. México: UNAM/CEI-ICH.

Salisbury, M. (2005). Ilustración de libros infantiles: Cómo crear imágenes para su publicación, Barcelona, España: Alcanto.

Sanmiguel David. (2003). Todo sobre la técnica de ilustración. Barcelona, España: Parramón. Sánchez A. y



Cordero, J.A. (2006) Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas México.

Slade Catharine. (1988). Enciclopedia de técnicas de ilustración. Barcelona, España: Acanto.

Simpson, I. (1994 ). La nueva guía de la ilustración. Barcelona: Blume.

Villalpando, R. (12/01/2010). Asesinan en Ciudad Juárez a la activista social Susana Chávez. La Jornada. México D.F. p. 10.

Villalpando, R. (13/01/2010). Susana Chávez bebía con sus asesinos: fiscalía del estado. La Jornada. México D.F. p. 17.

# CRÉDITOS DE IMÁGENES

## Capítulo 1

1.1. Tablilla sumeria. Uruk, IV milenio a.C. Diosa Ninsikil.

<http://lampuzo.wordpress.com/2011/02/15/carl-sagan-en-vida-inteligente-en-el-universo-comentarios/>

1.2. Tablilla de cera originaria de Egipto (aprox. 600).

<http://www.historyofinformation.com/index.php?id=1924>

1.3. Plato griego que muestra a Linos desenrollando un papiro y a Mousaios examinando unas tablas enceradas. 440-435 a.C.

[http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Palaistra\\_scene\\_Louvre\\_G457.jpg](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Palaistra_scene_Louvre_G457.jpg)

1.4. Codex duplice.

<http://bibliotecologia.udea.edu.co/andrear/funinfo2/guia/roma.htm>

1.5. Caligrafía manuscrita medieval.

1.6. Miniatura que representa al copista en el scriptorium.

<http://www.blogodisea.com/donde-procede-letra-n/preguntas-respuestas/>

1.7. Relieve representando una escena de una escuela romana.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Roman\\_school.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Roman_school.jpg)

1.8 Fases del trabajo de la escritura de los *tlacuilos*.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Codex\\_Mendoza\\_folio\\_70r\\_portion.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Codex_Mendoza_folio_70r_portion.jpg)

1.9 Detalle del Códice Borbónico.

[http://lh4.ggpht.com/-UbZgPUpEoS0/TRqWKnCrPJI/AAAAAAAAATYc/1v0z3bTz5uo/Azteca\\_Codex-Borbonicus\\_25.jpg](http://lh4.ggpht.com/-UbZgPUpEoS0/TRqWKnCrPJI/AAAAAAAAATYc/1v0z3bTz5uo/Azteca_Codex-Borbonicus_25.jpg)

1.10. Estampa china representando una de las fases de la elaboración del papel.  
<http://www.me.gov.ar/efeme/15dejunio/papel.html>

1.11. Le « Bois Protat ». Vers 1370-1380.  
[http://www.bnf.fr/fr/la\\_bnf/anx\\_dec/a.tresors\\_en\\_datations\\_1968\\_2008.html](http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/anx_dec/a.tresors_en_datations_1968_2008.html)

1.12. Reproducción moderna de los tipos móviles inventados por Pi Sheng alrededor de los años 1041-1048.  
<http://library.thinkquest.org/23062/print.html>

1.13. Daniel en la cueva de los leones. Albercht Pfister.  
[http://latinorium.blogspot.com/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://latinorium.blogspot.com/2007_07_01_archive.html)

1.14. Trabajo directo sobre una placa de cobre con el buril.  
[http://jackbaumgartner.files.wordpress.com/2010/01/img\\_5446.jpg](http://jackbaumgartner.files.wordpress.com/2010/01/img_5446.jpg)

1.15. Estampa que representa el trabajo del impresor.  
[http://historiadelaimprentablogspotcom.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://historiadelaimprentablogspotcom.blogspot.com/2010_05_01_archive.html)

1.16. Detalle de Eogio de la Locura de Erasmo deRotterdam.  
<http://www.unesco.org/eri/cp/cp-nav.asp?country=FR&language=S>

1.17. Doctrina cristiana en lengua española y mexicana, México, Juan Pablos, 1548.  
[http://www.adabi-ac.org/investigacion\\_libro\\_ant/articulos/paginas/04art\\_ecv08.htm](http://www.adabi-ac.org/investigacion_libro_ant/articulos/paginas/04art_ecv08.htm)

1.18. Retrato de Aldo Manuzio.  
<http://www.todolibroantiguo.es/historia-libro-antiguo-europa-siglo-xvi.html>

1.19. Retrato de Claude Garamond.  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Garamond](http://es.wikipedia.org/wiki/Claude_Garamond)

1.20. 1a edición del Quijote por Juan de la Cuesta (1605)  
<http://bib.cervantesvirtual.com/IVCentenario/verfoto.formato?foto=1a.jpg&cubierta=1&pie1=Por+Juan+de+la+C>

uesta%2C+1605+%281.%26ordf%3B+ed.%29&url=cubiertas.shtml

1.21. Fausto. Rembrandt. 1652. Aguafuerte y punta seca.  
<http://grabadoalaguafuerte.blogspot.com/2008/08/rembrandt-van-rijn.html>

1.22. Veduta interna della Basilica di S. Maria Maggiore. G.B.Piranesi. 1800.  
<http://diparchpaddy.blogspot.com/>

1.23. Tú que no puedes... (Ilévame a hombros), unos de los Caprichos de Goya, el número 42, de 1799.  
<http://www.temakel.com/gagoyatunopuedes.htm>

1.24. Barn Owl Tyto alba, "A History of British Birds", Thomas Bewick. 1816.  
<http://www.o-matic.com/blog/?p=717>

1.25. Máquina litográfica, Köenig & Bauer, siglo XIX  
<http://www.bibliofilia.com/Html/galerias/imprentas/imprentas.htm>

1.26. France in Transformation. H. Daumier.  
<http://www.selectism.com/news/2009/07/09/france-in-transformation-the-caricature-of-honore-daumier-1833-1870/>

1.27. La Catrina estampa de José Guadalupe Posada.  
<http://paveca3.blogspot.com/2010/10/dia-de-muertos-en-ocotepec.html>

1.28. Ejemplo de tramado.

1.29. Prensa de impresión Offset.  
<http://rekooc.blogspot.com/2008/09/prensa-de-impresin-offset.html>

1.30. Díptico de Other Books and So de U. Carrión. 1975.  
[http://t3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR1rg-BrILNHstHu9rxiffCp9DE1P†GDDLk9S\\_Keh5OytfuT9F5Zw](http://t3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR1rg-BrILNHstHu9rxiffCp9DE1P†GDDLk9S_Keh5OytfuT9F5Zw)



1.31. iPad.

<http://www.eifonsolagares.com/ipad/>

1.32. e-book marca Sony.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Libro\\_electr%C3%B3nico](http://es.wikipedia.org/wiki/Libro_electr%C3%B3nico)

1.33. Material de grabado.

<http://www.flackengravers.com/the-engraving-process/>

1.34. Pinceles.

<http://www.masmarco.com/material.php>

1.35. Imagen de trabajo del corte de linóleo. Archivo personal.

1.36. Ilustración de la autoedición Emplumada Archivo personal.

1.37. Ambiente aterciopelado con carboncillo. Archivo personal.

1.38. Conjunto de edificios trabajado con barras y lápices conté. Archivo personal.

1.39. Personaje onírico trabajado con barras y lápices conté. Archivo personal.

1.40. Ilustración para el libro La reina y Solovino de Guillermo Samperio.

1.41. Ilustración inédita: Tacitas. Pastel seco. Archivo personal.

1.42. Trío de pájaros. Ceras y lápiz litográfico. Archivo personal.

1.43. Azul tristeza. Acrílico y lápices de color. Archivo personal.

1.44. Forzado acompañamiento. Acuarela en diferentes densidades. Archivo personal.

- 
- 1.45. Ilustración para cartel. Invitemos a leer 2010. Gouache trabajado sobre cartulina negra.
  - 1.46. Ilustración editada en la revista Manufactura. Archivo personal.
  - 1.47. La Europa que camina. Tintas Archivo personal.
  - 1.48. Prueba de óleo espeso. Archivo personal.
  - 1.49. Personaje trabajado con óleo diluido y posteriormente con carboncillo. Archivo personal.
  - 1.50. trío de teatrillos manejados con collage.
  - 1.51. Ilustración publicada en la revista Mundo Celular. Archivo personal.
  - 1.52. El bosque. Litografía. Archivo personal.
  - 1.53. Cómo volar en círculo. Litografía y compugrafía. Archivo personal.
  - 1.54. Desde dalt. Litografía y fotopolímero. Archivo personal.
  - 1.55. El Diablo. Serigrafía. Archivo personal.
  - 1.56. En Lucha y Libre. Serigrafía. Archivo personal.
  - 1.57. La Mujer de los Clavos. Linóleo. Archivo personal.
  - 1.58. Dragón estampa impresa sobre cubiertas de piel. Archivo personal.
  - 1.59. xilografía impresa sobre contrachapado de madera. Archivo personal.
  - 1.60. Mujer, ciudad y perro. Estampa de punta seca. Archivo personal.

- 1.61. Mujeres Volando. Estampa de aguafuerte. Archivo personal.
- 1.62. De la serie Se la llevó el lobo. Aguafuerte y linóleo. Archivo personal.
- 1.63. A salto de mata. Grabado calcográfico a 3 tintas. Archivo personal.
- 1.64. No más aullidos. Estampa calcográfica monocromática. Archivo personal.

## **Capítulo 2**

- 2.1. Twenty-six Gasoline Stations. Ed Ruscha. 1962.  
<http://library.ucf.edu/specialcollections/exhibits/bookarts/images/>
- 2.2. Transrational Boog. Los futuristas rusos Aliagrov and Kruchenykh & Olga Rozanova. 1915.  
<http://theresahakkyungcha.com/artist/artists-books/>
- 2.3. Historia de la Princesa Ixnauochtli o Flor de Perdón. Ilustrado por J.G. Posada. 1900.  
<http://libweb.hawaii.edu/libdept/charlotcoll/posada/posadabiblio1.html>
- 2.4. Siberia. Abraham Sutzkever & Marc Chagall. 1961.  
[http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/single\\_book.php?sbook=829](http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/single_book.php?sbook=829)
- 2.5. Saint ghetto of the loans (ejemplo del Letrismo). Gabriel Pomerand. 1950.  
<http://www.ifshesleeps.com/2010/02/gabriel-pomerand.html>
- 2.6. Luna de Piel. Daniel Manzano Aguila. 2009.  
<http://librodeartista.ning.com/photo/luna-de-piel-3/next?context=user>
- 2.7. Discos Visuales. Octavio Paz. 1966. (Presente en la expo Libro Arte Objeto: una alternativa interactiva)  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/formatos\\_curiosos.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/formatos_curiosos.htm)
- 2.8. Logo de la Feria Internacional de Libros de Artista.



<http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/>

2.9. Daily Mirror Book. Dieter Roth. 1961.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a9/Daily\\_mirror-roth.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a9/Daily_mirror-roth.jpg)

2.10. Log Book. Sherrie Knipe. 1970.

<http://www.slq.qld.gov.au/whats-on/exhibit/online/freestylebooks/objects>

2.11. Trans-Siberian Prose and of Little Jehanne of France. Blaise Cendrars and Sonia Delaunay-Terk. 1913.

<http://sadreearth.com/wordpress/wp-content/uploads/2009/10/Transsiberien.jpg>

2.12. Valparaiso [balconies of houses]. Conrad Martens. 1834.

<http://www.lib.cam.ac.uk/ConradMartens/fulldisplay.php?record=79>

2.13. Literaturwurst (ejemplo de libro comida). Dieter Roth (Fluxus). 1961.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Literaturwurst>

2.14. New International Dictionary (ejemplo de libro alterado). Brian Dettmer. 2003.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Brian\\_Dettmer](http://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Dettmer)

2.15. Harlequinades (ejemplo de libro de solapas). Robert Sayer. 1765.

[http://espaciodelij.blogspot.com/2008\\_01\\_01\\_archive.html](http://espaciodelij.blogspot.com/2008_01_01_archive.html)

2.16. In Wonderland (ejemplo de libro con ruletas). Ernest Nister. 1895.

<http://www.emopalencia.com/desplegables/historia.htm>

2.17. The Royal Punch (ejemplo de libro con lenguetas). Dean & Son. 1861.

<http://www.emopalencia.com/desplegables/historia.htm>

2.18. Puss in Boots (ejemplo de libro pop-up). Blue Ribbon Press. 1934.

<http://www.library.unt.edu/rarebooks/exhibits/popup2/blue.htm>



2.19. Little red riding hood (ejemplo de libro panorama). Warja Lavater. 1965.  
<http://www.designers-books.com/?p=719>

2.20. Internationaler Circus (ejemplo de libro teatrillo). Lothar Meggendorfer. 1887.  
<http://www.emopalencia.com/desplegables/historia.htm>

2.21. Air Mail. Zoel Forniés. 2007. Archivo personal.

2.22. Liber Génesis 1:1 2:4. Zoel Forniés. 2008. Archivo personal.

2.23. Cosmogonía. Zoel Forniés. 2009. Archivo personal.

2.24. Sauzal. Zoel Forniés. 2009. Archivo personal.

2.25. Un Barco que olía a Coliflor. Zoel Forniés. 2006. Archivo personal.

2.26. El Cascabel. Zoel Forniés. 2005. Archivo personal.

2.27. El Chile Precolombino. Zoel Forniés. 2010. Archivo personal.

2.28. Se la Llevó el Lobo. Liliana Infante. 2005. Archivo personal.

2.29. Hacia el Centro Palpita. Liliana Infante. 2006. Archivo personal.

2.30. Lo Público y lo Privado. Liliana Infante. 2004. Archivo personal.

2.31. Llamando-Llameando. Liliana Infante. 2004. Archivo personal.

2.32. Peces. Liliana Infante. 2007. Archivo personal.

2.33. Cartas y Libros al Vuelo. Liliana Infante. 2007. Archivo personal.

### Capítulo 3

3.1. Cartel por el asesinato de Susana Chavez.

[http://guadalupelizarraga.blogspot.com/2011\\_01\\_09\\_archive.html](http://guadalupelizarraga.blogspot.com/2011_01_09_archive.html)

3.2. Cruces en memoria de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.

[http://www.elpais.com/fotografia/sociedad/Cruces/memoria/mujeres/asesinadas/Ciudad/Juarez/elpdiasoc/20091001elpepisoc\\_1/les/](http://www.elpais.com/fotografia/sociedad/Cruces/memoria/mujeres/asesinadas/Ciudad/Juarez/elpdiasoc/20091001elpepisoc_1/les/)

3.3. Víctor Javier García Uribe y Gustavo González Meza.

[http://www.cod.edu/people/faculty/yearman/juarez/campo\\_algodonero.htm](http://www.cod.edu/people/faculty/yearman/juarez/campo_algodonero.htm)

3.4. Campaña de protestas en Europa en Marzo del 2011 contra el feminicidio.

<http://www.hora25.com.mx/hora25/Mi-cuenta/Cultural/Cultural/Mexico-Lanzan-campana-en-Europa-en-contra-del-feminicidio/Imprimir.html>

3.5. Cartel NO MAS! VIOLENCIA.

<http://mujeresporlademocracia.blogspot.com/2010/11/feminicidio-en-juarez-cerca-de-la.html>

3.6. Santo Jesús Malverde.

[http://quisqueyablogs.typepad.com/my\\_weblog/2009/05/conozcan-el-santo-para-los-narcos-.html](http://quisqueyablogs.typepad.com/my_weblog/2009/05/conozcan-el-santo-para-los-narcos-.html)

3.7. Tatuaje de la santa muerte en espalda de mujer.

3.8. Hermandad delictiva Mara Salvatrucha.

<http://www.elboomeran.com/blog/175/sanjuana-martinez/20/>

3.9 Estampas de Juárez.

<http://elsilenciero.com/2010/02/ciudad-juarez-resiste/>

3.10 Caricatura "el elemental" de Rocha sobre el feminicidio en la agenda política de Fox.

<http://www.mujeresdejuarez.org/cartones.htm>

3.11 El campo algodonnero en Juárez.

<http://fronterizos1910.wordpress.com/2007/12/01/hola-mundo/feminicidios/>

3.12. Difusión del caso Campo Algodonnero en el D.F.

[http://radioamlo.blogspot.com/2010\\_07\\_29\\_archive.html](http://radioamlo.blogspot.com/2010_07_29_archive.html)

3.13. Ejercito en Ciudad Juárez.

<http://carmugosociologico.blogspot.com/2010/10/la-matanza-de-mujeres-en-juarez.html>

3.14 Ejercito en las calles de la frontera juarense.

<http://elsilenciero.com/2010/02/ciudad-juarez-resiste/>

3.15. Logotipo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

[http://rumboalnorte-radio.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://rumboalnorte-radio.blogspot.com/2010_05_01_archive.html)

3.16. Densidad espacial del feminicidio en Ciudad Juárez por lugar de residencia y escenario de la víctima (1993-2010).

<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com/2011/04/revelan-las-15-zonas-criticas-de.html>

3.17 Familiares de víctimas pintando cruces como protesta de los feminicidio.

<http://es.sott.net/articles/show/4178-La-pandemia-del-feminicidio-en-Latinoamerica-el-77-de-los-asesinatos-de-mujeres-impunes>

3.18. Cruces relacionadas con el asesinato de Marisela Escobedo y su hija.

<http://laprimera plana.com.mx/2011/03/16/suman-ya-seis-asesinatos-vinculados-a-la-activista-marisela-escobedo/>

3.19. Marisela Escobedo en protestas por el feminicidio de su hija Rubí Marisol en Diciembre del 2010.

<http://www.notienlaces.com.mx/CNDH.html>

3.20. Foto de Susana Chávez utilizada por la prensa tras su muerte el 6 de Enero del 2011.



[http://poesiaypolitica.blogspot.com/2011/02/susana-chavez-y-sin-romper-la-memoria\\_04.html](http://poesiaypolitica.blogspot.com/2011/02/susana-chavez-y-sin-romper-la-memoria_04.html)

3.21. Basta de violencia a la mujer.

<http://sersexualidad.blogspot.com/2009/09/preocupadas-mujeres-mexicanas-por.html>

3.22. Hasta final de la memoria, imágenes de desarrollo del proyecto. Archivo personal.