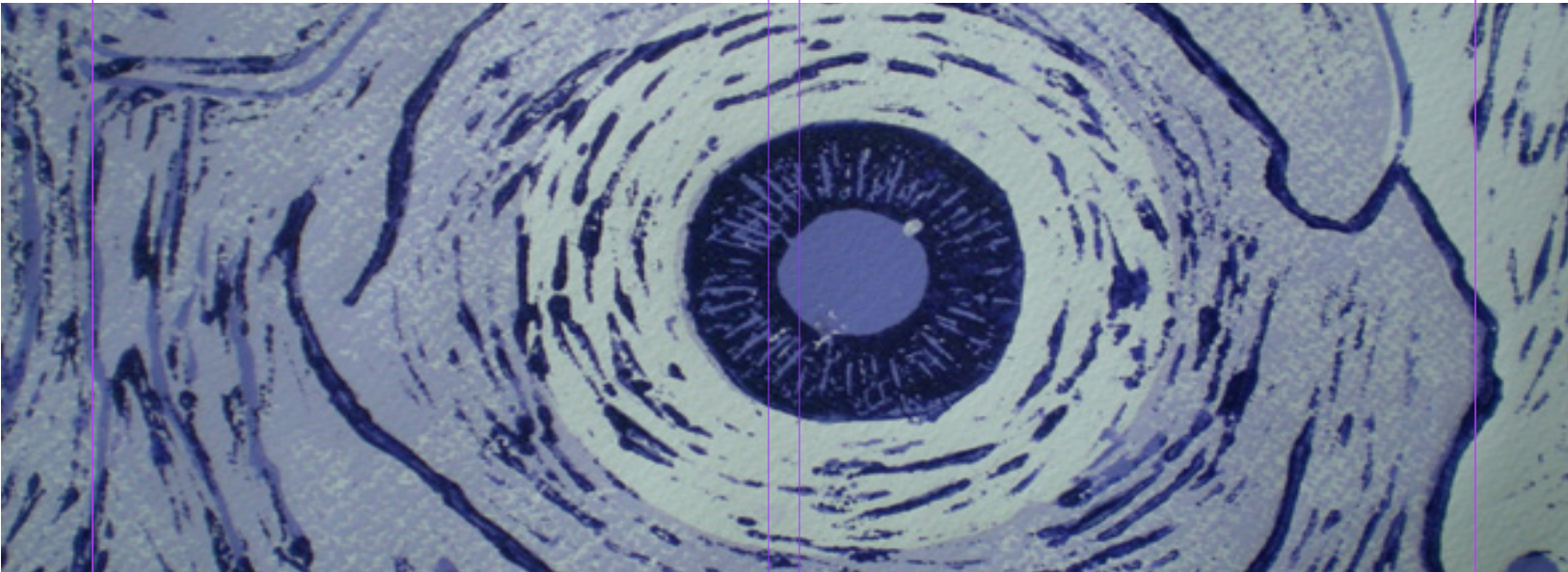


PAMPEDIA

Xilografía aplicada a un libro ilustrado infantil sobre Teoría del Color.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional
Autónoma de México

México, D.F., 2014

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales
presenta:

Jessica Zuleyma Olivares Bravo



F A D

FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO

Facultad de Artes y Diseño

Directora de Tesis:
Maestra Karina Erika Rojas
Calderón



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

Facultad de Artes y Diseño

PAMPEDIA. Xilografía aplicada a un libro ilustrado infantil sobre Teoría del Color

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Jessica Zuleyma Olivares Bravo

Directora de Tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

México, D.F., 2014

PAMPEDIA

Xilografía aplicada a un libro ilustrado infantil sobre Teoría del Color.

Introducción.....3

1

Hacia una reflexión en torno a la construcción de la imagen

- 1.1. La postura antitética de Virilio....6
- 1.2. La recuperación del recuerdo, lo imaginativo y lo visual en la imagen....9
 - 1.2.1. Las imágenes sensibles, hacia un reconocimiento de la imagen xilográfica....12

3

La presencia de la xilografía en la ilustración infantil

- 3.1. El libro ilustrado....33
 - 3.1.1. Ilustración infantil....38
 - 3.1.2. Amos Comenius; la ilustración infantil y la didáctica....39
- 3.2. Breves ejemplos de xilografías aplicadas a la ilustración: Isabelle Vandenabeele y Josefina Wolf....39

2

Estudio, conocimiento y reconocimiento de la xilografía

- 2.1. Referencias teóricas sobre la xilografía....18
- 2.2. Breve reflexión en torno a la historia de la xilografía....23

4

Xilografía aplicada a un libro ilustrado sobre Teoría del Color

- 4.1. PAMPEDIA....44
 - 4.1.2. La Teoría del Color a través de Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*....44
- 4.2. Breves ejemplos de libros infantiles ilustrados sobre Teoría del Color....46
 - 4.2.1. Pinta ratones
 - 4.2.2. Impresiones en negro
 - 4.2.3. Un libro
- 4.3. Técnica empleada: Xilografía....48
- 4.4. Pruebas de estado....49
- 4.5. Imágenes finales....56

Conclusiones....65

Bibliografía....67

Introducción

PAMPEDIA, Xilografía aplicada a un libro ilustrado infantil sobre Teoría del Color, es una investigación que surge de diversas inquietudes que se desarrollaron a lo largo de mi estancia en la Facultad de Artes y Diseño; la primera de ellas es la estrecha relación existente entre Arte y Diseño, si bien el público al que se dirige cada disciplina es diferente, los procesos de creación y los conocimientos teóricos llegan a coincidir en algún punto -por ejemplo, ambas disciplinas necesitan del conocimiento de la Historia del Arte, Teoría del Color, Geometría- mismo que permite una retroalimentación y hace que ambas formen un complemento. Otra motivación que detona esta investigación es la relación sui generis existente entre el grabado, la ilustración y el desarrollo del libro ilustrado; ya que existe una necesidad de divulgar información entre la población, la xilografía a causa de su multiplicidad facilitó este objetivo y fue el medio más viable para la producción y reproducción de las ilustraciones que se elaboraban contribuyendo así a una evolución en sí misma como disciplina artística aportando herramientas al libro ilustrado.

Las imágenes a realizar abordan el tema de la Teoría del Color dirigida a niños y niñas de preescolar; es importante recalcar que el hecho de que sea específicamente para este público responde al interés de abordar este tema de manera más profunda en las aulas, así como lo menciona Amos Comenius, que la educación más importante es aquella que se adquiere en los primeros 6

años de vida de cualquier persona -refiriéndose a educación en cualquiera de sus disciplinas, es decir literatura, ciencia, artes, etc.- Al plantear de una manera diferente el desarrollo del niño o niña, se tiene una concepción más generalizada de los campos del conocimiento, que no sólo involucren temas de seleccionadas áreas del conocimiento, sino tener la oportunidad de acercarse a otras disciplinas mismas que complementen y enriquezcan su desarrollo, y que como consecuencia existan seres humanos sensibles y reflexivos de sí mismos y su entorno.

En el primer capítulo se realiza una breve reflexión sobre el concepto de imagen y cómo se ha transformado con el paso del tiempo y a placer de las necesidades de cada época, de tal forma se aborda de manera general éste concepto a partir de dos autores: Paul Virilio y Alberto Manguel. Virilio es uno de estos autores, su texto *La máquina de visión*, aborda a la imagen desde una mecanización en el proceso de ver, es decir que a causa del creciente desarrollo de aparatos tecnológicos que distorsionan a la imagen y que hacen que esta llegue a nosotros de manera diferente; imágenes que al estar expuestas de manera permanente a su modificación -photoshop u otros programas- provocan que nuestra percepción de la realidad se convierte en algo falso, pues si bien cada individuo tiene una manera diferente y subjetiva de percibir el mundo, toda esta tecnología provoca una lentitud mental ya que son tantas las imágenes que el tiempo de retención de estas en nuestra mente es de corta duración. Es importante mencionar que el uso de la tecnología es responsabilidad de cada individuo, así como dejar

clao que el desarrollo tecnológico es importante para el quehacer de profesionistas y en general para todos. Es cierto, como ya lo decía Aristóteles, que es imposible pensar algo sin una imagen mental, esto se debe a la indisoluble relación entre palabra e imagen.

Así, para relacionar lo anteriormente enunciado se plantea en el segundo capítulo una reflexión teórica e histórica sobre la xilografía dada su relevancia en este proyecto de investigación-producción; si bien no existe como tal la teoría del grabado sus bases bien se pueden encontrar desde la invención del papel y el uso de éste para la impresión de los grabados, que ya desde antes se hacían sobre materiales perecederos como las pieles de animales y la misma madera. La historia de la xilografía, así como su desarrollo, se debe a su función de divulgadora de información, ya que en esos tiempos no todas las personas sabían leer, era a través de la imagen que se transmitían ideas y conceptos del mundo, es así que poco a poco esas imágenes que sólo fungían como medio de difusión se volcaron en algo más complejo, pues ahora contaban historias, mismas que se trabajaban en conjunto; es decir, un escritor y un grabador llevaban a cabo el proceso de elaboración de lo que más tarde se conocería como libro ilustrado.

En el tercer capítulo se enfatizará la relación entre el desarrollo del libro ilustrado y la xilografía, pues es a causa de la reproductibilidad del grabado que ofreció la mejor opción para la distribución de la información. Así, se observará que posteriormente esos grabados que sólo eran en blanco y negro se enriquecieron del color, fue con

los tipos móviles que esta experimentación comenzó a fortalecer la evolución del grabado y del libro ilustrado. Se traza una breve mención sobre la historia del libro, desde la columna de Trajano, los dibujos científicos de Leonardo da Vinci, el nacimiento del primer libro ilustrado infantil de la autoría de Amos Comenius, hasta llegar a la edad de oro del libro ilustrado. Mencionando de igual manera a importantes artistas que apoyaron al grabado como disciplina artística y no como un complemento de su quehacer artístico. Como lo es el trabajo de dos artistas, una de ellas Josefina Wolf (argentina) que desarrolla la ilustración y tiene una formación académica de artista y la segunda Isabelle Vandenabeele (belga) quién es ilustradora de profesión. Es importante mencionar que la elección y mención de ambas artistas surge del gusto personal por su producción artística.

Por último a través de esta investigación se presenta la propuesta visual de ocho grabados en madera, mismos que dialogan con ocho fragmentos seleccionados del libro *De lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky, y que abordan de manera poética y espiritual la concepción de éste teórico y artista ruso por los colores. Dichos grabados serán aplicados a un libro ilustrado para niños mismo que será presentado en aulas preescolares para la aplicación de los conceptos de colores primarios, secundarios y mezclas de color; exponiendo la relevancia de la relación entre las reflexiones teóricas de Kandinsky y su reflexión a través de la imagen.

Hacia una reflexión en torno a la construcción de la imagen



La postura antitética de Virilio || La recuperación del recuerdo, lo imaginativo y lo visual en la imagen || Las imágenes sensibles, hacia un reconocimiento de la imagen xilográfica

1.1. La postura antitética de Virilio

Dar una definición de imagen es cerrar las posibilidades de entenderla, es más adecuado tener una idea sobre lo que es, significa y representa dicha palabra a través de diversas reflexiones propuestas por algunos autores como Paul Virilio y Alberto Manguel.

Se retoma el texto *La máquina de visión* (de Virilio), como un supuesto antitético a la visión propuesta en esta tesis retornado al uso de la creación de objetos visuales a través de la xilografía en su búsqueda estética y de reproducción técnica. El ensayista Francis Bacon hacia el siglo XVI mencionaba que *“para los antiguos todas las imágenes que el mundo nos ofrece estaban guardadas ya en nuestra memoria desde el día de nuestro nacimiento.”*¹ Lo que significa reconocer un mundo que siempre ha estado en nuestra mente o como ya lo decía Platón, recordar esos conocimientos. Si bien las imágenes que a diario vemos y observamos nos componen en diferentes niveles, desde aquellos que sólo complementan el paisaje hasta aquellas que nos seducen a realizar algún tipo de acción o que nos llevan más allá de una mera apreciación visual, es decir esas imágenes que construyen en nosotros una visión distinta de lo que nos rodea.

Ese tipo de lecturas nos deberían estar obligadas al mirar una imagen pues es ahí donde el desarrollo de la imaginación y el conocimiento se concentran y permiten dicha lectura, son las imágenes las que nos brindan información, ya que las encontramos en todo momento y en todo lu-

gar, emitiendo o no mensajes. Como mencionaba Aristóteles; es imposible pensar sin una imagen mental, debido que como parte de ese recuerdo nuestra mente decide qué imagen conservar y que otras desechar. Las imágenes se traducen en palabras y las palabras en imágenes, círculo en constante movimiento y renovación que nos permite comprender nuestro mundo. Ahora bien, esto implica la forma subjetiva de percibir de cada individuo, ya que depende de cada uno dar sentido al universo de imágenes y palabras presentes a nuestro alrededor.

Así la imagen ha jugado un papel importante para el hombre, pues desde años atrás ha funcionado como medio para plasmar experiencias, transmitir ideas, educar, compartir, etc. Por ejemplo, en la Edad Media a través de los retablos se narraban historias completas que incluían tiempo y espacio, todo por medio de la imagen; posteriormente en el Renacimiento con el descubrimiento de la perspectiva ese tiempo narrado en los retablos se vuelve un instante único, pues es percibido desde el punto de vista en que se encuentra el espectador, es así que la imagen se convierte en simbolismo, volviéndose más compleja.

*“Cuando leemos imágenes les agregamos la temporalidad propia de la narrativa,... damos a la imagen inmutable una vida inagotable e infinita.”*² Esa vida es la que provoca la persistencia de ideas, mismas que no siempre permiten una lectura satisfactoria pues existen autores que han escrito sobre ellas y emiten cada uno un juicio, remover todas estas capas y llegar a la obra bajo nuestras condiciones y juicios es una tarea

complicada a la que nos enfrentamos solos. Conviene pues, conocer los distintos puntos de vista ya mencionados y de ahí partir para formar los propios o emitir uno completamente nuevo que pueda o no coincidir en algún punto con los anteriores.

La propuesta de Virilio se sitúa en la época actual y consiste en valorar negativamente la mecanización de la percepción hasta el punto de pensar que ese proceso no sólo afecta a la percepción misma sino el lugar de la formación de las imágenes mentales, para después afectar el sentido de realidad. El último paso de ese proceso de mecanización, será una máquina de visión, una máquina de análisis de la realidad objetiva. La multiplicación de los medios audiovisuales y su uso desde la infancia está ocasionando la codificación cada vez más compleja de imágenes mentales con tiempos de retención reducidos, es decir se está reduciendo una capacidad; ésta desaparición que también puede entenderse como una especie de rechazo y/o un crecimiento de la impotencia del individuo pues la mirada ya no precede al acto o a la palabra.

Se produce un daño irreparable para la conciencia humana: la aparición de una visión disléxica que estaría provocando una especie de lentitud mental y de impresiones visuales carentes de significado. Sumando el descubrimiento de la percepción retiniana que favoreció la persistencia visual que no sólo pertenece a la retina como se creía. Así pues se favorece a la manipulación de la conciencia a través de la publicidad y la propaganda que encuentran en éste tipo de imágenes una estrategia muy efectiva para convencer a la

gente de lo que sea. Estos intermediarios de la percepción han atrofiado nuestra mente, nuestro ser en el mundo lo han oscurecido. Es así que *“el problema de la objetivación de la imagen se plantea con relación al tiempo, a ese tiempo de exposición que deja ver o que ya no permite ver.”*³ Si la percepción de la realidad depende del instrumento que se utiliza, si los instrumentos naturales de percepción son insuficientes o inadecuados es posible afirmar que todo es una ilusión, que todo depende de la capacidad de observación, aceptar los límites de nuestra percepción es denunciar también la fragilidad de los órdenes dispuestos alrededor de ella. Es cuestionar el universo mismo.

Aceptar la premisa: todo es ilusión, es mostrar de nuevo un escenario en el que la propaganda obtiene el papel principal. La fotografía y el cine van imponiendo una lógica que termina siendo un dogma, afectando la verdad y la claridad. Es cierto que los sentidos son limitados pero pretender que la claridad y la objetividad que ofrecen los medios mecánicos de percepción pueden mejorar la capacidad de representación conduce sin duda a un escenario que puede llevar a una pérdida por completo de la capacidad de leer una imagen.

El proceso de automatización de la percepción ha llegado a un momento de máxima maduración y podrá ahora incluir además de la visión artificial una máquina de análisis de la realidad objetiva: la percepción asistida por ordenador, lo que implica cada vez más un alejamiento de ese recordar que menciona Platón y convertirnos en verdaderas máquinas. Ha llegado el tiempo de la visión sintética, el tiempo de la automatización de la percepción así como la elaboración y la interpretación de lo que percibimos.

³Virilio, Paul, *La máquina de visión*, p. 77.

Para Virilio, el proceso va desde el paso de una *lógica formal* de la imagen artística tradicional a una *lógica dialéctica*, propia de la fotografía y el cine pasando después a una *lógica paradójica*. Esta presencia paradójica de la virtualidad es un dato que nuestra conciencia no puede procesar pero que nos deja preparados para una manipulación como la que se ha dado en el ámbito político.

Esta máquina de visión representa una pérdida total de los sentidos, del poder pensar, reflexionar y sobre todo de sentir, no sólo son los telescopios y demás sino el internet, las imágenes que nos rodean cada día esas que no relatan absolutamente nada. Pues cada imagen es un mundo y un retrato del recuerdo de su creador. La evolución de estas imágenes que van desde las “tradicionales” como la pintura, el grabado, la arquitectura; pasando por la fotografía hasta llegar a las imágenes en movimiento, son el reflejo de la transformación de esta máquina de visión.

Las formas tradicionales de la imagen suelen no sólo contar un relato sino son el contenedor de infinitas lecturas desde las meramente estéticas hasta aquellas que como en los retablos contienen una historia narrada, actualmente las imágenes son un todo un conjunto complejo que en algunas ocasiones no necesitan de la compañía de letras o en otros casos tanto letras como imágenes tienen el mismo valor.

Sin duda alguna las imágenes nos conforman como individuos y llegamos a olvidar que debemos reconocer las imágenes que están dentro de nuestra mente, para así no continuar con la au-

tomatización de nuestra percepción pues la propaganda promueve cada vez más todo lo contrario: una automatización por completo de nuestros sentidos donde no hay espacio para la reflexión, para el propio reconocimiento y por lo tanto de mis semejantes. Y es que no se trata de dejar de lado estos relativamente nuevos medios sino saber utilizarlos y sobre todo ser conscientes que somos humanos con capacidad de crear imágenes y ser sensibles de otra manera ante ellas.

Las imágenes en medios como los digitales no son meramente en sí mismas pues no es la imagen en sí la que percibimos sino códigos que son producidos y traducidos por el ordenador o el dispositivo que utilizemos, éste problema de percepción afecta a lo real y a lo figurado, pareciera que elegimos esta pérdida de sentido y saber.

¿Qué sucede con aquellas imágenes que soñamos? algunas llegan a ser irrealidad en el sentido que son lugares, personas o situaciones que en la “realidad” no existen, la pregunta es ¿cómo es que surgen?, si bien Platón decía que es meramente recuerdo, ¿dónde fue que las vimos por vez primera? Si bien en los sueños reflejamos situaciones que nos preocupan, nos incomodan, o bien que queremos que sucedan, como es que estas imágenes fuera de lo posible pueden mostrarse en nuestra mente.

Si bien la afirmación de que estamos formados por imágenes conlleva un gran paquete cultural, es también de reconocimiento, que no sólo se queda en las imágenes sino en palabras, olores que asociamos unos con otros, tal vez a partir de éstas asociaciones es que nuestro cerebro produce imágenes nuevas fuera de este mundo “real”

y “posible”, la grandeza de imaginar también se realiza en los sueños.

En sí misma la imagen contiene tres funciones fundamentales: una de ellas es la de representación de un objeto, otra es aquella que conforma su simulacro o su réplica. Cuando mencionamos la palabra simulacro hacemos referencia a la copia o imitación de la realidad, es por eso que Platón situaba a los pintores y escultores fuera de su utopía de ciudad, argumentando que su labor era mera copia y no permitían un conocimiento verdadero.

Un ejemplo claro de esto en la pieza de Joseph Kosuth *One and three chairs, 1965*, pues se observa la imagen de una silla, la silla físicamente y al lado la descripción escrita de una silla, ¿cuál de ellas es la verdadera silla?

podemos decir que las imágenes son parte de un todo y que ese todo tiene un todo en común. Este todo se puede interpretar como una memoria colectiva.

Recordamos lo que es importante para nosotros así como lo que conocemos -para después reconocer- cuando esta acción se lleva a cabo, en nuestro cerebro pareciera una película que corre a través de nuestros recuerdos reflejados en imágenes que no siempre parecen exactas o totalmente visibles, llegan a ser como un espejo empañado por el que cuesta trabajo observar, sin embargo esas imágenes y recuerdos ya forman parte de nuestro archivo mental de imágenes y se quedarán ahí por un tiempo, un mes, un día, años, o tal vez solo horas; pero al fin son nuestros recuerdos recordados por nuestra mente.

Otro aspecto importante en cuanto a la imagen

Una de ellas es el simulacro (imagen) y la representación del objeto sería la silla de madera “real” pues antes de ser silla esa idea surgió en la mente de alguien que la materializó de esa forma, lo cual no significa que el resultado sea el mismo que pensó, así pues cada silla que conocemos es la copia de una original que pasó de la mente a algo material y que a partir de ahí adopta conceptos y transformaciones diversas.



Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965.

1.2. La recuperación del recuerdo, lo imaginativo y lo visual en la imagen

El proceso de creación de una imagen jamás parte de cero ya que se retoman elementos como el color, la forma, la composición, el tema, la idea principal, y de ahí se parte a la creación de una “nueva” que tendrá como antecedente no sólo aquellas primeras sino que detrás de esa “primera” existen muchas más que los autores tomaron y así sucesivamente, por lo que

es su reproductibilidad, en disciplinas artísticas como la pintura y la escultura no se aplica pues se crean piezas únicas e irrepetibles que si bien se pueden reproducir por otros medios (fotografías, pósters, libretas, etc.) no es propiamente la pieza en sí misma. En cambio en el grabado no aplica esto y es con la reproductibilidad y la idea de pieza única e irrepetible con lo que ha tenido que cargar. Esto es en cuanto a las Artes, ahora bien las imágenes de publicidad que son creadas pensando en esa reproductibilidad y venta funcionan bien en los anuncios, en las paradas de autobús etc., considero que más que defender la autenticidad de las piezas deberíamos detenernos en la intención y finalidad con que se hicieron pues gran parte de la importancia de una imagen yace en esas palabras.

Ya mencionamos la relación que existe entre palabra, imagen, y el momento en que otro factor detona un recuerdo o la influencia de muchas otras imágenes al momento de crear otra, así como el papel que la percepción desempeña en este proceso, los diferentes aspectos de que depende la percepción pueden ser las experiencias vividas, los conocimientos y la perspectiva que cada individuo da a diferentes aspectos de la vida.

Otras ocasiones *“las imágenes... no ilustran ningún relato... esas imágenes campeaban por sí solas, desafiantes, tentándome a leerlas.”*⁴ Es este desafío y tentación lo que hace a una imagen hermosa y útil, pues significa que más allá de lo visual existe una historia, un contexto, un estudio sobre el tema que sea, y que esa imagen realmente esta contándonos algo y esperando que nosotros los espectadores busquemos en

nuestros recuerdos y así comprender su verdadero significado

Es en los años 60 cuando se produce un interés en la psicología de la percepción visual, lo que provocó que aquellas imágenes mentales que anteriormente no habían sido aceptadas pudieran comenzar a ser objeto de estudio.

La era de *la lógica formal* de la imagen como lo menciona Virilio refiere al grabado, la pintura, arquitectura, la *lógica dialéctica* refiere a la fotografía y al fotograma en el siglo XIX y por último la era de *la lógica paradójica* que inicia con el invento de la infografía, videografía y la holografía. Una manera de conceptualizar la evolución de la imagen. El problema al que se enfrentan las imágenes de la era lógica formal es al del tiempo, pues en la lógica paradójica este problema queda resuelto al poder observar lo que sucede en “tiempo real” y no sólo una imagen que hace referencia a un solo momento.

Es decir lo que el autor analiza es cómo se ha llegado a ésta época paradójica y lo que esto ha implicado para las imágenes mentales, la verdad y la percepción del individuo. La velocidad de la luz, el único concepto absoluto en un momento en que el espacio y el tiempo han dejado de existir. Cuando pretendemos conocer nuestro entorno a través de éstos medios en lugar de salir y conocerlos de una manera directa sólo provoca un alejamiento de nuestra capacidad innata de imaginar, provocamos que nuestro conocimiento de distancias, dimensiones etc., se vea reducido y peor aún suprimido.

La televisión se relaciona con este proceso

⁴Alberto, Manguel, *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, trad. Carlos José Restrepo, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p., 20.

de reducción y supresión de la capacidad imaginativa, pues ya no sólo podemos verla en la comodidad de nuestro hogar sino hasta camino a la escuela o al trabajo, en los bancos, la papelería, en todas partes, pareciera que nos invade cada día más con esas imágenes que se empeñan en frenar nuestra imaginación. Pareciera que ya no hay espacio para nuestras imágenes imaginadas, parecen reemplazadas y olvidadas por completo a partir de estos medios.

Y esto continúa avanzando pues la tecnología cada día pareciera una especie de mancha que nos consume más y más desde que los teléfonos celulares permiten el acceso a internet en cualquier lugar envolviendo al individuo en una especie de burbuja impenetrable que no le permite ser consciente de lo que sucede a su alrededor y así mantenerlo en un estado de hipnotismo del que parecieran ya no volver, lo que provoca una automatización de la percepción.

¿Qué sucede cuando los modelos de representación se superponen sobre nuestra visión directa del entorno? Lo que ya mencionábamos, la pérdida de la capacidad de imaginar y crear imágenes mentales. El cambio de la manera de percibir lleva consigo un interés político que arrastra no sólo con esa capacidad imaginativa sino con todo lo que significa ser un individuo pues parecieran una serie ya no de humanos sino de personas repetidas que no sólo comparten el hipnotismo del internet, sino que poseen un chip que los vuelve con actitudes, pláticas y gustos en común.

Ya Alberto Manguel establece con la imagen un diálogo directo, hecho de sugerencias y evocaciones, de reflejos y de enigmas, de historias

pasadas y presentes sugeridas o inventadas, es a través de estos ejemplos que Manguel nos muestra que el diálogo que existe entre el espectador y la obra debe ser íntimo y privado.

Las imágenes nos forman de diversas maneras y en diferentes niveles pero al fin lo hacen e influyen en nuestro comportamiento, en actitudes, la forma de ver e incluso de sentir a través de estereotipos que nos son presentados por los medios como son la televisión (el que considero el más influyente) pero igualmente con propaganda y aparadores, todo esto con imágenes que nos envían mensajes de cómo debemos ser. La imagen posee una fuerte influencia que en algunos casos se utiliza para compartir conocimiento, pero la mayoría para mantener un estado de obediencia y control que como ya se dijo no sólo es superficial, esto lleva a una reflexión ya que es a través de su manejo que se manipula a países enteros bajo intereses e ideales de unos pocos. Las imágenes como elemento de poder, como manejo de intereses, emociones y conocimiento, pero al final lo único que importa es la intención con que se crean.

1.2.1. Las imágenes sensibles

Ya mencionamos de manera general la importancia, influencia y función de lo que llamamos imagen. Si bien todas estas características dependen de la intención y el modo de percibir, Fernando Zamora distingue dos tipos de imágenes: las imágenes sensibles (materiales) y las imágenes no sensibles (imaginarias), a pesar de esta separación teórica cabe mencionar que am-

bas imágenes son complementarias, es decir son parte del mismo proceso de lo imaginativo. En este apartado nos ocuparemos de las primeras, del papel que ha jugado el grabado y mirar qué es lo que no ha permitido su autonomía así como si es prudente pensar en tal autonomía.

Por imágenes sensibles-materiales se entienden a aquellas que podemos palpar, manipular, las podemos encontrar a color, proyectadas en el monitor de nuestra computadora, en el museo, de camino a la escuela o al trabajo, cuando miramos el pizarrón con información, de camino a la playa, en lo más alto de una montaña, etc.

Son todas esas imágenes que constantemente llegan a nuestro cerebro para ser procesadas y posteriormente guardadas o desechadas, siempre y cuando cumplan con las características ya mencionadas y así *“al contacto con nosotros se vuelven objetos. Y son objetos a los que se ha adscrito una enorme variedad de usos y valores”*⁵. Dichos usos y valores son atribuidos por ejemplo, a las imágenes religiosas y mágicas. La capacidad de sumar valores a las imágenes tiene un fin enorme, tanto que las imágenes pasan a ser un medio garantizado de conocimiento que muchas veces funge como el principal dejando en segundo plano a la palabra. Como tal, las palabras tienen la característica de no ser materiales, pues cada vez que hablamos o escuchamos una canción esas emisiones sonoras se vuelven dispersas ya que no hay manera de tocarlas y conservarlas, escribir no convierte a las palabras en entidades autónomas pues lo que se hace es meramente una traducción gráfico-visual. Es decir,

escribir la palabra libro nos hace una referencia conceptual del libro, pero esa palabra no es un libro. Es algo parecido al ejemplo que dimos sobre la pieza de las sillas de Joseph Kosuth, en el caso que tratamos aquí de imagen sensible-material es necesario el libro como tal, poder tocarlo, manipularlo y sentirlo.

Cabe destacar dos posibles diferencias de conceptos: uno es el de expresión y otro de significación; el primero se entiende como la acción de llevar hacia afuera algo interno como son los sentimientos, sensaciones, emociones, y por significación entendemos ese valor agregado que se da a esas emociones es decir, que van de la mano y parecieran inseparables, sin embargo *“en la expresión, la materia significa en sí misma y el significado no sólo es conceptual, sino también material: la materia, tiene un valor expresivo. En el acto expresivo no hay realmente una diferencia entre dentro y afuera.”*⁶ Todo forma parte de un conjunto que se complementa y donde la materialidad sirve de puente para hacer no sólo visible la imagen sino también tocada, reproducida, modificada. Esto lleva a que la imagen material tenga un fin percedero (hablando de la durabilidad de los materiales con los que se elabora), pues debido a su carácter material necesita de soportes como el papel, tela, metal o madera todos ellos tienen un periodo de “vida”, la cual no está determinada en ocasiones por el artista.

Algunos estudios como el de Dondis A. Donis clasifican a los elementos que conforman las imágenes desde el mínimo elemento que da paso a la formación de unidades más complejas, por ejemplo el punto que da paso a la línea, al contor-

⁵Fernando, Zamora, *Filosofía de la imagen*, ENAP-UNAM, México, 2008, p.125.

no, la dirección, tono, color, etc. Estos elementos son los ingredientes primarios e irremplazables de las imágenes que podrían facilitar su lectura.

Ahora bien, existen otros autores que opinan todo lo contrario, pues afirman que este tipo de clasificaciones sólo reducen a las imágenes en algo lingüístico. Podría parecer que el lenguaje visual y el lenguaje verbal coinciden en que ambos están formados por unidades básicas que dan paso a otras más complejas, sin embargo considero que no es conveniente utilizar una metodología similar, pues cada lenguaje tiene fines específicos que si bien se complementan no llegan a ser iguales.

Por ejemplo, la percepción y lectura de una imagen está condicionada por su contexto es decir, no es lo mismo si colocamos en una imagen a una persona y detrás un paisaje con colores cálidos que si cambiamos éstos por colores fríos, la lectura en ambos casos es distinta y contraria.

Palabras e imágenes caminan juntas y al mismo tiempo cada una busca su camino, también es cierto que el primer contacto que tiene un ser humano cuando se trata de conocimiento, es a partir de lo visual. Comenzamos preguntando qué es tal o cual cosa, de qué color es, y es así que las imágenes comienzan a formarnos ideas y conceptos que con el tiempo las palabras se encargan de reforzar o rechazar.

Es así que gran parte de los libros infantiles desarrollan temas de interés para ese público, basando sus mensajes en imágenes y palabras y otras ocasiones observamos sólo imágenes, las cuales hacen la función de narrar la historia de un modo que permite al lector desarrollar su imagi-

nación, pues no está condicionado por palabras que le digan qué es lo que está pasando en la historia. Es así que la imagen se pone por encima de la palabra y se coloca en una posición como el mejor medio para conocer la “realidad”, describirla y mostrarla tal y como es, o mejor dicho como la ve y siente el artista.

No importa si la imagen presentada es hiperrealista, abstracta, figurativa, surrealista, etc., lo importante es que evoca la realidad del artista y esta hace referencia al mundo, este conocimiento y acercamiento a nuevos conceptos es más directo que la palabra, y esto se debe a la inmediatez que posee el proceso de ver.

Es a partir del Renacimiento que la acción de ver jugó un importante papel, pues era a partir de la observación que el desarrollo de teorías y estudios se llevaban a cabo y sobre todo se demostraban. El dibujo se desarrolló como el principal actor de este proceso por ejemplo, Leonardo Da Vinci realizó sus investigaciones de perspectiva, anatomía (por mencionar algunos) a través de una detallada observación directa de su entorno que posteriormente plasmó en papel con ayuda del dibujo. Con estas prácticas como antecedente el proceso de ver tuvo un cambio cultural que lo llevó a cambiar de lugar, pues ahora lo que se decía o pensaba podía ser comprobado a través de mirar el mundo y así estudiarlo y entenderlo. La vista se volcó en algo intelectualizado, que pasó a ser un elemento primario de las investigaciones.

Ya hemos mencionado que el uso de imágenes es de gran apoyo y ayuda a explicar y/o exponer conocimientos así como también a formarlos. Un

⁶ Ibid, p.127.

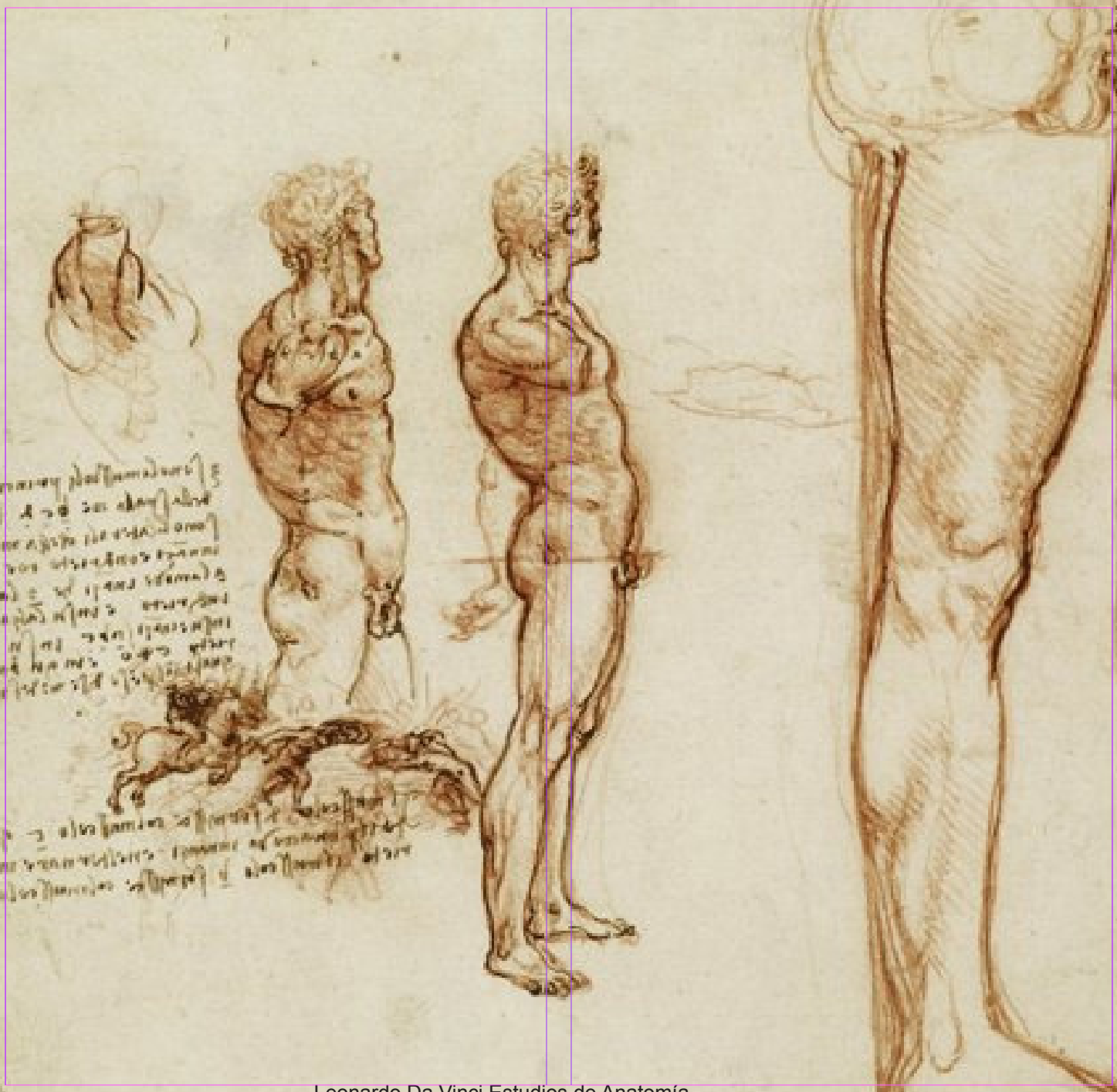
ejemplo sencillo es cuando dibujamos un croquis para explicarle a un amigo cómo llegar a determinado lugar, pues resulta más eficiente que explicarlo verbalmente, ya que colocar los puntos de referencia más importantes seguramente la ubicación del lugar resultará más sencillo. Sucede de igual modo cuando nos encontramos aprendiendo un nuevo idioma y estamos cursando los primeros niveles, la necesidad de comunicarnos y no conocer del todo el idioma nos pone en una situación de querer expresarnos pero ya que carecemos del código recurrimos a señas y a dibujos que cumplan la función de las palabras, y es así que materializamos nuestra idea a través de una hoja y el lápiz, logrando pensar con imágenes a través de las relaciones que establecemos en nuestra mente y nos llevan a conectar palabras, sonidos, olores, texturas y colores con imágenes que una vez que las hemos dibujado parecen aclararse cada vez más.

Estos dibujos que se realizan sean expertos o no en el campo del dibujo los ejecutantes, contienen una significación que vale más que el mimetismo que pueda o no poseer es decir, que el dibujo refleje en esencia lo que es en sí misma la idea logra mejor su cometido que aquel que pueda tener un parecido mimético con la realidad. Muchas veces en este tipo de dibujos lo que se logra es si bien ver su contenido, la imaginación del espectador se ve truncada a causa de que se le presenta el objeto tal y como lo mira y en ocasiones se prefiere ver el “real” que una mera copia, es aquí cuando esa esencia que hace ser a un dibujo o cualquier otra disciplina del arte se encuentra completamente alejada de lo que observamos.

Representar las ideas sobre un soporte no

es tarea sencilla; pues cómo traducir lo que por nuestra mente pasa y darle sentido en el papel, ¿es necesario darle un sentido? O sólo es un capricho el que concuerde con la “realidad”, en muchas ocasiones lo que pensamos no tiene cabida razonable dentro del mundo que se nos presenta, si bien éstas imágenes parten de lo que miramos no siempre funcionan de esa manera. Es este proceso el que hace que la creación-traducción de estas ideas sea complejamente fascinante, y es acercándose a la obra de los artistas lo que conlleva un autoconocimiento y conocimiento no sólo de lo que nos rodea sino de lo que a ellos les rodeaba. La mayoría de las imágenes son en sí mismas el pensamiento, la emoción, la idea, la sensación que han sido pensadas y configuradas visualmente en un soporte, esta es la manera en que las ideas de los artistas (músicos, pintores, grabadores, etc.) viven, es la forma de exteriorizar es decir, de expresar.

La xilografía como imagen sensible-material funciona como medio de expresión que conlleva una suma de valores agregados que desembocan en significación, misma que permite a cada lector-espectador reflexionar sobre el tema tratado y así producir nuevos conocimientos que lo lleven a un reconocimiento interior de su persona y por lo tanto de su entorno.



Handwritten notes in Italian, likely describing the anatomical structures shown in the sketches.

Handwritten notes in Italian, likely describing the anatomical structures shown in the sketches.

Leonardo Da Vinci Estudios de Anatomía



**Hacia el estudio, conocimiento y
reconocimiento de la xilografía**

2

*Referencias teóricas sobre la xilografía ||
Breve reflexión en torno a la historia de la xilografía*

2.1. Referencias teóricas sobre la xilografía

Es evidente todo lo que una imagen puede significar, como antecedente poseemos un archivo de imágenes que nos rodean: su significado y función, y cuando estas se nos presentan descontextualizadas sucede que nuestro cerebro lucha por no colocarlas en el escenario “normal” y trata de entender cuál es el fin o propósito de éstas. Muchas otras ocasiones estas imágenes nos invitan a descubrir un mundo muy distante, como ejemplo el trabajo del fotógrafo estadounidense Joel-Peter Witkin que con sus fotografías introduce al espectador a querer entender y descifrar cada elemento que se encuentra inmerso en esas cuidadosas composiciones, pues no se trata de cualquier tema sino de uno que ha ocupado por mucho tiempo el estudio de escritores, poetas, artistas, músicos, científicos, etc., la muerte y la sexualidad.

La manera en que Witkin las presenta, acompañadas de personas que pensaríamos no existen (mutiladas o con la ausencia o deformación de alguna parte del cuerpo) y es aquí donde lo que se comentaba un párrafo arriba tiene cabida, el acercamiento a mundos ajenos y a la vez cercanos al nuestro tienen unión. Al mirar sus fotografías de una estética grotesca, parece casi imposible no sentir atracción ante estos temas. Pues si bien los personajes presentados son desagradables, Witkin los vuelve interesantes y atractivos. Hay que recordar que estas fotografías podrían no causar estos efectos debido a que cada día nos vemos más sumergidos y cercanos a imágenes de personas que aparecen muertas y

mutiladas en los periódicos amarillistas, incluso el uso del photoshop ocasiona que la capacidad de asombro frente a éste tipo de trabajos resulte poco valorada y cotidiana, pero cabe resaltar que Witkin utiliza cadáveres humanos reales o parte de ellos para realizar las fotografías, logrando así una atmósfera lúgubre y macabra que al mismo tiempo es hermosa a través de cuerpos reales capturados en un negativo que posteriormente trabaja para dar aún más ese ambiente.

El impacto se acentúa aún más porque sabemos que estamos frente a una fotografía, pero qué sucede cuando estamos frente a una pintura o grabado, sucede lo mismo o simplemente sabemos que no es “real” y valoramos otros aspectos. Una situación parecida es a la que se enfrenta el grabado, pues se le ha enumerado en segundos hasta terceros lugares en una dependencia a la pintura y la escultura, en una parte inferior de todo el campo de las artes y esto debido a que se ha considerado a la pintura y la escultura como las artes de mayor crédito pues sólo existe una pieza (concepto occidental de originalidad y pieza única e irreplicable).

Sea o no ese complemento es verdad que muchos de los artistas pintores o escultores han conocido y practicado el grabado de manera satisfactoria, así como también es verdad que los más importantes creadores gráficos han sido pintores o escultores como lo es el caso del recién fallecido pintor y escultor español Antoni Tàpies, que si bien es reconocido por su trabajo como pintor, es necesario mencionar que practicó el grabado. De igual manera mencionamos a Pablo Picasso y Marcel Duchamp; si la premisa de que el grabado es complemento de la pintura y la

escultura la pregunta que surge es cómo hubiera sido su desarrollo como artistas sin la práctica del grabado. Otro punto por el que el grabado ha sido puesto de lado es aquel que es parte de sus dimensiones fundamentales: la reproductibilidad, que hablaremos más adelante con mayor detalle. *“El principal freno que el grabado ha sufrido en el frente teórico tiene un origen endógeno, ... las posiciones academicistas... sólo consideran auténtico grabado aquel que ejercitan bajo ciertos criterios normativos.”*⁷

Estas líneas ayudan a tener un panorama claro del por qué el grabado ha sido puesto de lado, es verdad que con la pintura y la escultura llegó a suceder lo mismo es decir, si no cumplían con normas establecidas como podía ser el tema no lograban posicionarse, y sobre todo reconocerse como verdaderas piezas de arte, sin embargo ambas disciplinas se cuestionaron esta premisa y llegaron a negarse como tal, volviéndose más respetadas, no sucediendo así con el grabado. Y es así que el intento por “liberar” al grabado se observa opacado por este tipo de declaraciones que parecieran no querer que esta disciplina llegue a un lugar de importancia como la pintura. Será tal vez porque se estaría atentando en contra de una de las bases sobre la cual el arte de occidente se ha fundado: esa de la pieza única. Pareciera que sería declarar una premisa en la que se visualizan las consecuencias y no se permiten logros como lo sería, una autonomía.

Surge también la idea de si verdaderamente vale la pena o se tienen las condiciones necesarias para poner al grabado en este lugar, o simplemente es que su naturaleza es ser como ha

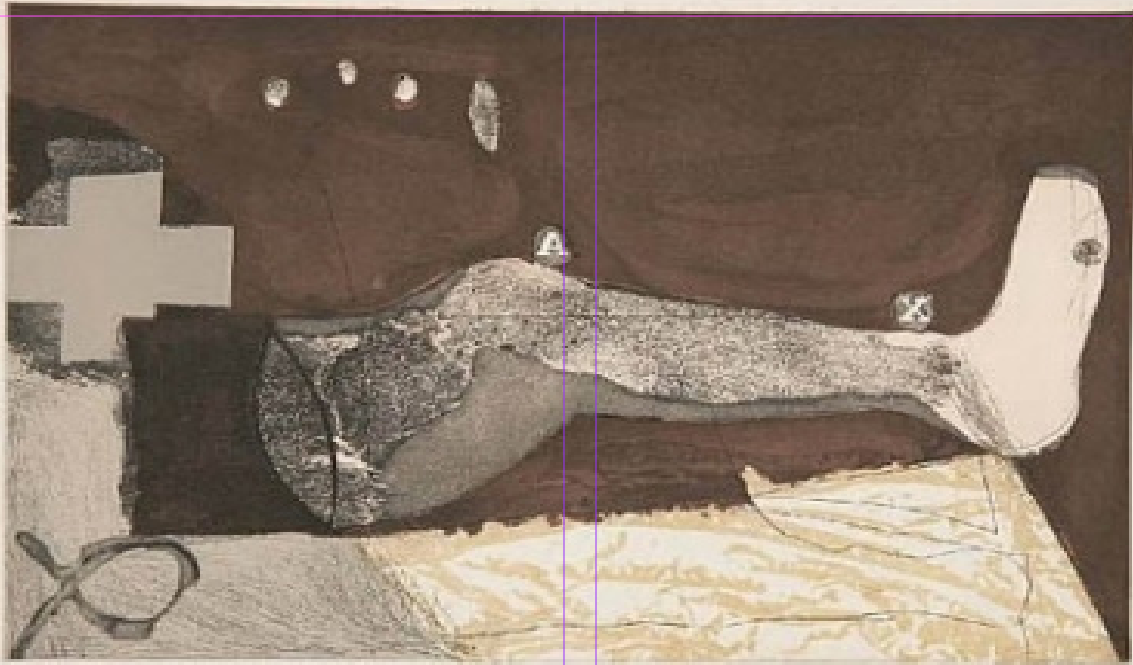
sido, o no se le ha sabido dar el lugar que merece al lado de las demás Bellas Artes y llegar a tener ese reconocimiento del que gozan. Qué es lo que el grabado necesita para llegar a ser como aquellas disciplinas que parecieran haberlo dejado atrás ¿llegar a negar algunos de sus fundamentos como lo ha hecho la pintura? esto daría como consecuencia primera negar la reproductibilidad, esta negación llevaría a la pieza única. Considero que la multiplicidad que posee el grabado permite que a mayor número de impresiones mayor sea el número de personas que puedan ser parte de ella, entenderla y tenerla.

Otro aspecto importante es el hecho de que el grabado como -supuesto- dependiente de otras disciplinas se ve en el papel de querer imitar o igualar aspectos técnicos y visuales (textura, calidad de líneas, color, etc.) de la pintura, el dibujo o la escultura y esto pareciera a lo que Kandinsky menciona en analogía con los gestos de un mono imitando a los de un humano, y menciona: *“Una reproducción tal es igual a las imitaciones de un mono. A primera vista, los movimientos del mono son iguales a los del hombre, el mono puede sentarse sosteniendo un libro frente a sus ojos, dar vuelta a las páginas, ponerse serio, pero el sentido de estos movimientos le es ajeno totalmente.”*⁸ Es así que este querer igualar o parecer a otras disciplinas le es ajeno por naturaleza al grabado, ¿es esta una forma de negarse? Si es así debería colocarse al nivel de la pintura y si no ¿por qué razón no respetar la naturaleza visual del grabado?

Se cae en un tipo de círculo en el que pareciera que la traducción de elementos como el punto, la

⁷Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, ENAP-UNAM, 2008, p 122.

⁸Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 2007, p. 7 y 8.



Antoni Tàpies, Aguafuerte, 1975

línea, el color, etc., tuvieran un equivalente en el trabajo sobre metal, madera o piedra, por qué no simplemente descubrir las posibilidades que en sí mismo el material nos ofrece.

Hay ocasiones en que estas traducciones tienen aportaciones significativas como en el caso del ya mencionado Antoni Tàpies. No quiere decir que el grabado no utilice elementos que en las demás disciplinas sí, pues finalmente estos elementos son el punto de partida para la creación de imágenes; sino que sean utilizados conforme a la naturaleza de los materiales y se aprecie el resultado como tal y no tratando de parecer algo que no es. Por naturaleza el grabado posee una expresividad única en cada trazo que se realiza

(sobre todo en xilografía), la aparición de contrastes y texturas que surgen a partir de ser en sí mismo grabado. Este tipo de resultado se obtiene también en la pintura, sin embargo con otro sentido o mejor dicho con otra fuerza no menor o mayor, simplemente diferente y cada una de ellas a su manera.

Experimentar con los materiales y las posibilidades es otro punto importante, pues puede que aquí también se encuentre esa autonomía. Mezclar, unir, separar diversos materiales conlleva la posibilidad de descubrir nuevas y mejores formas de realizar no sólo un grabado sino una pintura o escultura, sin embargo este proceso se ha llevado a cabo en las ya mencionadas disciplinas, si bien el grabado lo ha hecho, ha sido con la finalidad de

llegar a parecer lo que no es, y no por el hecho de ser en sí mismo.

Compartir ideales que llevan a su solución de diversas maneras es un proceso que se ha llevado a cabo a lo largo de la historia, tal es el caso del suprematismo, el neoclasicismo, el neoplasticismo que compartían en diferentes niveles el profundizar en el estudio de los elementos visuales más importantes.

Igualmente puede ser un acercamiento a la autonomía pues en el grabado no se han generado movimientos que lleven a cabo este tipo de ideales, sin embargo lo que sí ha ocurrido es que cierto número de personas realizan sus grabados en base a repetir lo que han hecho anteriores grabadores, uno de los ejemplos más claros es de aquellos que continúan grabando calaveras como lo hacía José Guadalupe Posada. Pareciera que existe una barrera o camino marcado por el cual seguir y que si se pensara en salir de éste estaríamos condenados a no ser buenos grabadores.

Los grabadores como ya se mencionó se han valido del querer imitar, del querer que se parezca a cierta disciplina u a otra y es así que en el siglo XIX los grabadores se enorgullecían al lograr imitar un grabado en xilografía con procedimientos propios de la litografía, es claro que esta imitación no es propia de la xilografía no se trata de lograr cosas que parecieran imposibles técnicamente, sino de llevar ese logro dentro de lenguaje mismo de la xilografía y así aportar verdaderamente a su desarrollo y no simplemente seguir manteniéndolo en el rezago en el que se encuentra.

Un punto importante es reconocer que *“el problema estético al que se enfrenta el grabador es*

*esencialmente el mismo que tienen los demás artistas, es decir, el que se plantea entre la idea, la ejecución y la materia.”*⁹ Este proceso es constante para todos los artistas, la materialización de una idea conlleva reflexiones y autoconocimiento.

Es claro que la situación en la que se encuentra el grabado no es sencilla como en el sentido histórico, sino lo que éste ha llevado es decir, a toda una cultura que ha remarcado su lugar. Aspectos importantes que se suman a este contexto es el desconocimiento de su panorama general, lo que lleva a seguir cargando con ideas erróneas de tiempos pasados, en segundo lugar la lista larga de términos técnicos que no todos conocen y que reflejan una aparente inaccesibilidad por parte de los que pretenden acercarse por vez primera a conocer más sobre el grabado, y finalmente lo que ya hemos mencionado: su reproductibilidad. Este último punto parece el más tentador, pues pareciera que pone en duda el aura de la pieza única e irrepetible.

En este tiempo en el que existen medios más rápidos para la impresión y/o reproducción de imágenes como son el plotter, las impresoras o las copiadoras, la producción y reproducción de grabados parece aún más alejada de poder llegar a esa meta; pareciera que se pone al grabador en un escenario donde se la pasa encerrado en su taller haciendo por horas lo que en unos cuantos minutos pueden producir alguno de éstos aparatos tecnológicos. Ya que para el grabador encontrarse fraguando ideas y grabados va más allá de una mera inversión de tiempo, se trata de crear imágenes que sean no sólo producto de sus reflexiones sino de un autoconocimiento que se

vea reflejado en las formas, texturas y colores que se encuentra creando y acomodando en el espacio de su madera, metal o piedra. Se trata de compartir conocimiento hacia aquellos que creen lejano el mundo del arte.

Un ejemplo de esto es un taller en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, que principalmente realiza papel hecho a mano, con el cual crean libros que recogen leyendas o cuentos de la región ilustrados en xilografías, todo ello se lleva a cabo de manera puramente artesanal con el objetivo principal de compartir sus conocimientos de una forma reproducible que sea accesible (accesible en el sentido de su fácil reproducción, pues el costo de éstos libros ya no parece accesible para todos). El Taller Leñateros realiza estos hermosos libros ilustrados de una manera natural en el sentido que las imágenes que ilustran sus relatos son sencillas de entender, así como claras en su mensaje; es la manera innata que el ser humano sensible posee para expresarse, compartir y ser parte de un todo.

Esta expresión, debe ser situada en el presente pues pareciera que muchos de los grabadores se quedaron con ideas pasadas y repiten temas en sus grabados, no se declara que todos, pero si una gran mayoría, cuando en realidad debieran tratar temas que tengan influencia en su presente. Como sucedió con el movimiento estudiantil de 1968, el grabado tuvo un importante papel en la difusión de información, misma que se vio reflejada en las escuelas de arte, pues fue ahí donde la mayoría de los grabados se imprimieron y posteriormente se distribuían entre la población para hacer saber lo que estaba sucediendo. El grabado fue el medio por el que se mantenían y distribuían aspectos importantes del movimiento. Es así como el grabado al igual que las demás Bellas Artes deben ser reflejo de su tiempo, como ya lo mencionaba Kandinsky.



Taller Leñateros, *El directorio de los Leñateros*.
100 serigrafías impresas en blanco, negro y plata.
Portada de papel hecho a mano impresa en xilografía.
Español o Inglés
90 páginas
14 cm x 14.5 cm

Ya se mencionó la aparente dependencia del grabado, sin embargo cabe destacar que éste ha aportado importantes cosas, por ejemplo es clara la influencia de la práctica del grabado en artistas como James Ensor, Emil Nolde, Otto Dix, Edvard Munch, la práctica de esta disciplina fue evidente. En el caso de Munch, realizó grabados en los cuáles variaba los colores de la placa para obtener distintas atmósferas; aquí clara la retroalimentación.

Volviendo a la reproducción de imágenes y a la seriación que se le adjudica al grabado es claro que esto lo convierte en tema de controversia, la fotografía podría colocarse en una situación parecida.

La disyuntiva: pieza única y pieza múltiple, parece que seguirá siendo la parte incómoda del quehacer del grabador. En las exposiciones de fotografía o grabado sólo se exhibe una impresión, por qué este afán de quererlo todo único e irrepetible, si bien es sabido que se pueden reproducir las veces que queramos o sea necesario, como ya lo mencionaba Walter Benjamin que la técnica de reproducción desliga lo reproducido del escenario de lo tradicional, en este caso el grabado debiera poseer un papel verdaderamente relevante sobre las demás Bellas Artes. Se puede imprimir un grabado innumerables veces con el mismo procedimiento de entintado: misma presión, mismo papel, y es claro que cada una de esas impresiones será diferente a su antecesora y sucesora; pues la placa con cada impresión pierde la calidad de línea por ejemplo en huecograbado debido a la presión que el tórculo ejerce sobre la placa. En el caso de la xilografía las betas de la madera pueden verse afectadas igualmente por

la presión, sumando que aunque se coloque la misma cantidad y color de tinta no siempre quedará impreso igual ya que pueden existir variaciones en la textura del papel que alteren el paso de tinta, lo que tiene como consecuencia que cada impresión sea única e irrepetible.

2.2. Breve reflexión en torno a la historia de la xilografía

Un breve acercamiento a la historia y desarrollo del grabado en madera es lo que abordaremos en este apartado, repasando un aspecto significativo como lo es la reproductibilidad del mismo, así como las aplicaciones y usos que han sido parte de su origen hasta ahora.

Grabar en madera consiste en realizar incisiones sobre la superficie de la madera con una gubia o buril, las partes removidas serán los blancos y la parte en relieve será la parte negra, es decir lo que queda en relieve al momento de entintar con un rodillo es la imagen que queda después de la impresión.

El grabado en madera fue el primer sistema de reproducción de la imagen. Existe evidencia que indica que los egipcios practicaban la estampación de tejidos con madera por lo menos dos mil años antes de la era cristiana, sin embargo la xilografía es originaria de China. Posteriormente en el siglo VI d.C. este proceso de estampación ya había alcanzado un nivel muy importante entre los egipcios, y era un arte con bastante difusión. Cabe mencionar que esta estampación fue igualmente utilizada por chinos y japoneses. Como es sabido el papel fue inventado en China en el año

105 d.C., pero fue hasta el siglo VII que se utilizó a gran escala para la impresión. Las impresiones en ese entonces se realizaban mediante un proceso controlado y sensible, mejor conocido como frotamiento que básicamente consiste en entintar la placa de madera, colocar el papel sobre ésta y posteriormente con un baren (pieza redonda de cartón que está cubierta con hoja de bambú) se aplica presión sobre el papel y así se lleva a cabo la impresión del grabado. El baren puede hacerse de otra forma, no son necesarias las hojas de bambú se puede hacer con tela siempre y cuando exista la parte rígida como base para que funcione como debe ser.

Esta es una manera de impresión, la otra es en un tórculo, máquina en su mayoría manual que posee una platina (plancha sobre la que se coloca la placa de madera) un rodillo que gira y permite el paso de la platina debajo de él y que permite la impresión, cabe mencionar que en éste caso la presión ejercida es controlada desde el rodillo. Los grabados más antiguos impresos por el método de frotamiento que se conocen son budistas, amuletos que se imprimían y distribuían en Japón.

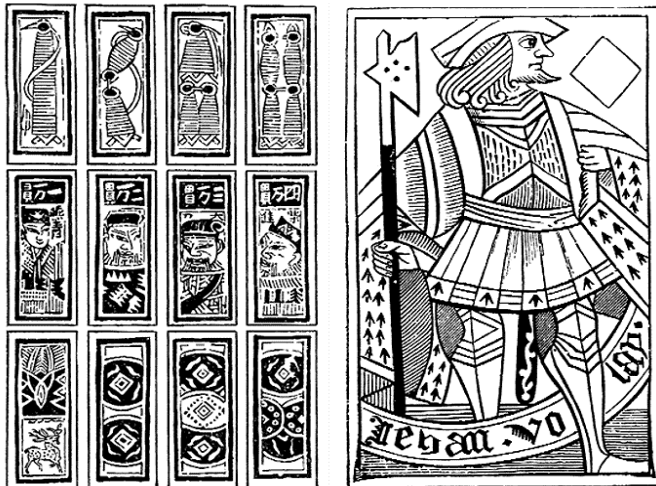
La talla en madera surgió como un medio práctico para un fin específico, no con un fin meramente artístico. En comparación con los pintores o escultores que pertenecían a un gremio, los primeros grabadores no eran parte de uno, se les hacía parte de los carpinteros, esto a causa de su relación con sus antecesores los estampadores de telas, aunque cabe sumar que la mayoría de los grabadores no realizaba sus propios dibujos pues se les daba el trabajo de copiar de la manera más exacta posible diseños hechos en su

mayoría por pintores, son estas algunas razones por las que desde ese entonces a los grabadores y al grabado se les han dado un lugar por debajo de las otras disciplinas.

Esta división de trabajo se ve reflejada en las xilografías de los siglos XV y XVI, pues el grabador como ya lo mencionamos sólo tenía la tarea de copiar fielmente el diseño hecho por el pintor. Esto desarrolló en los grabadores la habilidad técnica así como una destreza tal, que provocó que estas copias no fueran como las originales si no estilizadas, teniendo en cuenta igualmente que uno de los errores que se cometió y que en la actualidad aún se puede observar es el de pedirle a la madera resultados como los de la pintura, no se han tomado en cuenta las propiedades en sí mismas de la madera, tiene cualidades que la hacen ser como es, que permiten y dan resultados que no se consiguen con otra técnica. Recordemos el ejemplo del mono leyendo, puede hacer movimientos parecidos a los humanos pero le son ajenos. Esto sucede al querer llegar a un resultado que no es propio de la madera.

Las primeras xilografías básicamente consistían en el contraste de masas blancas y masas negras, esta es una de las propiedades innatas de la xilografía, el contraste muy marcado que se origina al desbastar la madera, posteriormente se experimentó con el uso del color.

En éstos primeros grabados (blanco y negro) llamados “grabados primitivos” que corresponden a los primeros años del siglo XV se puede observar que los contornos de los dibujos eran curvilíneos y muy anchos, en raras ocasiones se intentaba hacer un sombreado, es decir que se



simplificaba la forma para facilitar el coloreado a mano, o en otras ocasiones el grabado se vendía sólo a línea para quien estuviera interesado lo colorearlo por su cuenta, esto nos habla del camino distinto por el que la xilografía se iba desarrollando, de la separación que existía, “*de la verdadera voluntad de arte de la época, como asunto de una clase media no del todo culta y de gusto retrasado. Era aprovechada en los talleres de los artesanos, donde se vivía del arte, más que para el arte, para satisfacer un consumo en masa de tipo sencillo y barato*”¹⁰. Muchas de las xilografías a color conservadas fueron hechas de este modo, sin embargo la xilografía a color (cuando se aplicó el color directo en la placa para posteriormente imprimir) hizo su aparición más tarde.

Los grabados en madera de esta época se vieron influidos por la pintura de su tiempo, en especial por los retablos, con las características que ya mencionamos fungían como adornos murales y en consecuencia como un resultado barato de las pinturas. Con el paso del tiempo la xilografía se fue separando de la pintura en especial de la religiosa, comenzando una experimentación técnica y artística, y así la xilografía comenzó a influir en las demás artes visuales; esta experimentación se vio estimulada y como resultado la xilografía a color se encontró en ventaja sumando que en sí misma la impresión provocaba un gran interés.

Como medio eficaz y económico de propagar la religión católica los monjes vieron en la xilografía un modo de llevar a cabo las enseñanzas religiosas, pues la evidente ventaja de reunir imagen y texto en una sola hoja los llevó a ocupar este tipo de trabajo para influir en las personas. Es así que se comenzaron a producir gran cantidad de

¹⁰ Paul, Westeim, *El grabado en madera*, trad. Mariana Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 19.

imágenes que tenían alusiones religiosas y eran vendidas a los peregrinos.

En Europa los españoles fueron los primeros en fabricar papel (siglo XII), pero fue en Italia en 1276 en Fabriano donde se estableció una fábrica que durante ese tiempo abasteció de papel a casi toda Europa, y actualmente continúa siendo una importante abastecedora de papel de alta calidad en el mundo. El uso de la xilografía para grabados artísticos alcanzó su auge en Europa en el siglo XV, y fue perdiendo vigencia a medida que se imponían otras técnicas de grabado.

Seguramente fue en la actual Alemania donde la xilografía alcanzó mayor desarrollo, en parte porque ciudades como Núremberg eran importantes centros de producción y comercialización de papel, que sustituyó al tradicional pergamino de la Edad Media y que facilitó y abarató la producción de libros y estampas. A finales del siglo XV, Michael Wolgemut regentó un activo taller que producía ilustraciones en xilografía para libros como *La Crónica de Núremberg*, un tomo de gran volumen y más de 1800 imágenes.

Durero aprendió la técnica xilográfica durante su etapa en este taller, y ya en su etapa como maestro independiente la revolucionó con su serie del *Apocalipsis*. Ya en la siguiente década Durero prefirió grabar sobre metal, aunque produjo series xilográficas de gran éxito comparativamente más económicas como *La Gran Pasión*, *La vida de la Virgen* y *La Pequeña Pasión*.

La xilografía a pesar de su clasificación como técnica primitiva, fue adoptando mejoras que ayudaron a mantener su vigencia. Hans Burgkmair

es considerado el inventor de la xilografía tonal o a varios colores, un proceso algo complicado que consiste en recrear las láminas coloreadas a mano. Para esto se hacen varias planchas de la misma imagen una por cada color, posteriormente se desbasta en cada una sólo un color, al estampar sucesivamente las diferentes planchas en el mismo papel una sobre otra, se combinan los tonos y se forma la imagen deseada a color.

En Italia, la técnica de xilografía tuvo un desarrollo comparativamente menor, aunque a principios del siglo XVI, los grabadores del Renacimiento aportaron la novedad de la xilografía del clarooscuro, que recreaba las texturas de la acuarela. El fundamento es similar al de la xilografía tonal, aunque usualmente los colores son más restringidos (uno o dos) y no perfilan planos cerrados ni con tonos muy vistosos, sino que se superponen formando capas.

Ya entrado el siglo XIX el grabado en madera había perdido su fuerza y originalidad, su nuevo auge se debió a que los efectos que con él se pueden lograr se ajustaban perfectamente a la visión y postura artísticas de esa época, inclinada a la simplificación expresiva y no al refinamiento. Se dio una producción abundante de grabado sobre madera, sin embargo en su mayoría son xilografías por el hecho de haber sido elaboradas sobre madera ya que como antes se buscaba igualar a otras disciplinas o sólo transferir el dibujo ya hecho, dejando de lado las posibilidades innatas de la madera. *“Casi todos ellos-tengan importancia artística o no- son, una vez más, meros dibujos trasladados a una plancha, en que los grabadores no aprovecharon la fuerza creadora de forma*

inherente al material y a la técnica-probablemente porque ni la sospechaban.”¹¹

El grabado fue en esos años una ampliación y profundización de un modo de creación desarrollado a principios de siglo, en su nacimiento había una búsqueda de renovación técnica y de valores expresivos la finalidad fue sencilla, conservar y aprovechar los recursos plásticos que resultaban de ésta técnica artesanal. Los artistas que realizaron obra en este tiempo en su mayoría son aquellos que habían participado en la revolución del grabado, por ejemplo Edvard Munch, Emil Nolde, Ernst Barlach. Los artistas que les siguieron no poseían motivos para ir en contra de lo que aquellos artistas habían hecho, ese camino ya trazado les brindó infinitas posibilidades creadoras y productivas.

Este nuevo grabado en madera establecido por Gauguin y Munch, es manifestación de un anhelo de época, esto recuerda a Kandinsky cuando menciona que el arte es hijo de su tiempo, éste anhelo sería el de reducir la creación artística a sus elementos radicales, con el fin de devolverle su carácter intenso.

Ernst Barlach describe al grabado en madera como una profesión de cierta validez universal de la expresión, y que llega a rechazar los efectos superficiales de los procesos cómodos y baratos. Es evidente porque los expresionistas abrazaron con gran afecto esta técnica, pues les permitía plasmar sus vivencias de forma muy inmediata es decir, expresiva. Algunos de éstos artistas produjeron mejores obras en grabado que en pintura.

Un claro ejemplo de la influencia del grabado a otras disciplinas es el de Marx Ernst, ya que

utilizó la estampa en madera para sus collages, empleó las ilustraciones xilográficas de varios libros conocidos del siglo XIX para llevar a cabo sus composiciones surrealistas.

Entrando un poco en el uso del color en el grabado en madera, es necesario mencionar el grabado japonés. La coloración a mano ya se venía practicando en los siglos X y XI, principalmente para decorar textos budistas. La impresión a color para ilustrar libros fue introducida en el siglo XVII, al igual que la xilografía en blanco y negro, la xilografía a color llegó a su esplendor entre el siglo XVI y XVII. Existía una regla general que consistía en utilizar el color en zonas uniformes de contraste como por ejemplo una red de líneas. Los colores tenían una jerarquía propia tradicional es decir, se le asignaba importancia al objeto representado mediante el uso del color.

Algunas ilustraciones se imprimieron y vendieron como piezas sueltas, poco a poco la producción de grabados individuales a color se fue haciendo más importante que la misma ilustración de libros. Entre los ejemplos alcanzados de la impresión a color sobre madera son los de China donde se representan motivos frutales y vegetales, en su mayoría son reproducciones de pinturas. En algunos de ellos se llegaron a aplicar hasta 12 diferentes tintas de color.

Algunos autores consideran que la estampa policroma japonesa creció de manera independiente pues existe una mayoría que apuesta a que los japoneses deben mucho a las técnicas chinas. Los chinos transmitieron mucho conocimiento a los japoneses y no hay duda que éstos últimos fueron los que llevaron a otro nivel la impresión a color. La impresión a color llegó a Japón

procedente de China probablemente en el siglo VIII, siendo estos los primeros dibujos de carácter religioso.

La experimentación en impresión a color comenzó a principios del siglo VII, como ya se había mencionado muchas estampas habían sido coloreadas a mano después de la impresión, sin olvidar que algunas de ellas fueron diseñadas con el fin de ser coloreadas por alguien ajeno a la acción de grabar. Se sabe que la impresión a color en madera realizada en placas diferentes para cada color se intentó en 1627 alcanzando ésta un desarrollo completo hasta después de 120 años.

La influencia del arte japonés en occidente so-

bre todo en la pintura fue casi imperceptible hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En la Exposición Universal de París de 1867 se llevó a cabo la primera muestra de estampas japonesas, rápidamente estas se vendieron posicionándose en el mercado europeo en un lugar muy deseado. A pesar de su fuerte influencia sobre la pintura la impresión a color influyó igualmente sobre el grabado, sobre todo en la litografía y el aguafuerte. En continuas ocasiones se menciona a Paul Gauguin como el responsable del regreso a la xilografía -interés- pues ésta había estado apartada del interés de pintores y grabadores desde principios del siglo XVIII, a pesar de que los grabados de Gauguin al igual que

Paul Gauguin, *Maruru*, Revista *Noa Noa*.



los grabados japoneses ejercieron gran influencia en este nuevo interés, no fueron los únicos, pues otros artistas también tuvieron que ver en el reestablecimiento de la xilografía.

Es en 1891 que el artista suizo Félix Vallotton había realizado bastantes grabados sobre madera es decir, dos años antes de los mencionados de Gauguin. En esa época el grabado a contrafibra continuaba siendo la técnica preferida para la ilustración de revistas, Vallotton era un artista e ilustrador que aprovechó esta técnica para realizar sus ideas sobre madera.

Paul Gauguin trabajó junto con el poeta Charles Morice y realizaron una serie de ilustraciones para una revista tahitiana, al igual que muchos otros pintores Gauguin sentía gran admiración por la estampa japonesa así como por el arte primitivo, todas estas influencias sumadas a sus viajes influyeron en el trabajo que realizó sobre la placa de madera. A menudo en sus grabados se observa un contorno blanco alrededor de los objetos importantes como letras o árboles.

Cuando se encontraba realizando la serie para la revista tahitiana *Noa Noa* comenzó a agregar tintas de color y la sobreimpresión. Fue esta serie de grabados la que le dieron la fama de haber devuelto el interés a la xilografía, y los que son considerados como grabados en madera modernos. Poco antes de morir Gauguin colaboró con otra revista esta vez la combinación de texto e imagen se volvió más evidente e importante, la mayoría de éstos grabados fueron realizados en negro sobre papel japonés grueso o sobre papel de seda ya que éste aumentaba la gama de tonos.

Es en 1896 que Edvard Munch adopta la xi-

lografía influido por los grabados de Gauguin y Vallotton, y comenzó igualmente a experimentar con la impresión a color, al igual que Gauguin, Munch adoptó ésta práctica de manera ingeniosa y creativa desarrollando sus propios métodos de impresión a color, utilizando una o más placas para la impresión de distintos colores, esto propició un progreso en la xilografía que incluso llegó a superar los logros obtenidos por Paul Gauguin. En cuanto a la técnica haciendo énfasis en la superficie de impresión hizo varias aportaciones que en cierto modo determinaron el posterior desarrollo de la impresión en relieve, *“utilizó mucho las betas y el dibujo de la madera, seleccionando deliberadamente tacos de pino, picea o caoba. También ideó nuevas formas de imprimir en color con tacos separados o trozos separados... entintando cada fragmento con un color diferente antes de volver a montarlos para la estampación.”*¹² Este proceso se puede apreciar en sus grabados donde se puede observar los recortes hechos, pues muchas veces separaba la figura del fondo dando así diferentes colores a cada placa. Sumando que los colores como la acuarela o el óleo eran aplicados con un rodillo y en ocasiones con pincel.

Fue por estos tres artistas que la xilografía se pudo posicionar como un medio gráfico independiente, y que podía ser utilizado con la misma atención y creatividad que la litografía y el aguafuerte. Pues antes de la serie de grabados de Gauguin *Noa Noa*, la xilografía era considerada como un facsímil de las pinturas o un mero traslado del dibujo a la placa un tanto tosco pero al fin una copia.

Ya entrado el año de 1905 un grupo de jóvenes artistas arquitectos formaron el grupo conocido

como Die Brücke, entre quienes figuran nombres como Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde y Otto Müller, todos ellos se hicieron de un nombre respetable dentro del campo de la gráfica y la pintura. Consideraron a la xilografía como el medio ideal para el arte expresionista, fue la simplificación de formas blancas y negras los bordes desiguales, los cortes angulares y casi violentos se adaptaban a los ideales del grupo.

Sin duda alguna Kirchner fue la figura dominante en el grupo, sus xilografías debían mucho a la obra de Dürero y a los primitivos de Indonesia; en sus grabados a color renunció a la regla de la línea negra o contorno comenzando así a trabajar en zonas de color puro.

El grupo en general fue bastante productivo no sólo en el campo de la madera sino incluso en la litografía y el aguafuerte. Como es de esperar, la afluencia económica en un principio no favoreció al grupo por lo que se veían en la necesidad de imprimir sus grabados en papel muy barato o incluso en envolturas, así como a utilizar tintas bastante económicas y no de imprenta.

Por 1911 en Munich se había ya formado otro grupo, Der Blaue Reiter formado por el ya mencionado Wassily Kandinsky, Franz Marc, Auguste Macke, Heinrich Campendok y posteriormente por Paul Klee. La mayor producción de gráfica fue realizada principalmente por Kandinsky y Franz Marc, en general su interés era estilístico ya que utilizaron la madera como medio de transformación y desarrollo hacia la abstracción.

Tal desarrollo se aprecia en las xilografías talladas por Kandinsky que funcionaron como ilustraciones de su antología poética. Los grabados están trabajados de manera distinta a los del gru-

po expresionista, es decir que parecieran muchas veces grabados en linóleo pues no poseen la misma fuerza de los primeros.

Los problemas sociales han interesado desde hace tiempo a los artistas, un ejemplo de ello es la obra del belga Frans Masereel que realizó xilografías con el tema de los muertos resucitados, con un estilo sencillo e ilustrativo igualmente influido por el arte primitivo y popular.

En general la xilografía francesa de comienzos del siglo XX se caracteriza por un trazo muy suelto y fluido, así como por sus características decorativas, pues la abstracción era menos evidente que en Alemania.

La mayoría de los artistas que produjeron xilografías entre 1905 y la Segunda Guerra Mundial realizaron composiciones figurativas o pictóricas a excepción de Kandinsky. El desarrollo del arte gráfico europeo desde el siglo XVI no había sido tan diverso en calidad y cantidad; no cabe duda que la mayor producción de grabados fue hecho por pintores o escultores.

A pesar del desarrollo que tuvo la impresión en relieve en los años veinte y treinta en especial en Europa y Alemania, la xilografía no fue del todo importante o al menos no más que la litografía o el aguafuerte. Esta tradición europea influyó en los Estados Unidos pues muchos grabadores retomaron ideas de los grabados japoneses contemporáneos y en forma de “intercambio” los japoneses aprovecharon la pintura estadounidense. En su mayoría, las xilografías japonesas pueden considerarse en gran medida abstractas o al menos no figurativas. La sutileza del color, la delicadeza del trazo y la textura siguen siendo

cualidades ya de tradición del grabado japonés.

Los libros de edición limitada impresos en imprentas privadas ofrecen espléndidos grabados, estos ejemplares están considerados como un medio de expresión artística pero son muy caros y se llegan a vender a públicos reducidos o sólo a bibliotecas.

El autor Walter Chamberlain menciona que la mejor manera de conocer nuevos trabajos de jóvenes grabadores interesados en este arte es por medio de las Bienales, promoviendo al grabado para que se le considere una disciplina independiente y con las posibilidades de aportar, como lo vimos con los expresionistas cosas nuevas y que éstas en su momento le sean devueltas.

La presencia de la xilografía en la ilustración infantil



3.1. El libro ilustrado

Hablar de la historia del libro ilustrado nos obliga a trazar un camino de regreso a los principios de la narración pictórica, es decir a las primeras pinturas rupestres. Algunos de estos ejemplos fueron hallados en Francia y España y podrían tener hasta sesenta mil años de antigüedad. Es claro que con tal antigüedad es difícil decir con exactitud el propósito de dichas pinturas, pero es evidente que fungieron como un medio de comunicación y tal vez el más importante en ese tiempo incluso después de la llegada de la palabra hablada y escrita a estas civilizaciones.

La columna de Trajano ubicada en Roma es un ejemplo muy claro de la narrativa visual, pues captura con gran detalle y habilidad la historia de las victorias de Trajano en la conquista de Dacia a principios del siglo II. Las tumbas del antiguo Egipto y los muros de Pompeya también se suman a éstos ejemplos de imágenes, es decir muestran la necesidad del ser humano por comunicar el mundo a través de imágenes. Se cree que el libro ilustrado más antiguo del que se conserva registro es un papiro egipcio de 1980 a. C., aproximadamente. Parece ser que las palabras y las imágenes se grababan en materiales perecederos como madera, piel de animales, hojas, cuero, y formas antiguas de papel.

Leonardo da Vinci defendía la idea de dibujar y describir, pues afirmaba que si se deseaba representar con palabras la forma del hombre y todos los aspectos que lo componen se debía abandonar esa idea, pues la descripción minuciosa de

esta forma sólo limitaría la imaginación del lector y lo alejaría del conocimiento. Por eso para Leonardo era necesario dibujar y describir, convertir a la imagen y la palabra complementos.

La invención de la imprenta en el siglo XV provocó que la educación en Occidente dejara de ser sólo para los ricos, pues antes sólo se tenía acceso a los libros hechos a mano. Como ya mencionamos el papel fue inventado en China así como la imprenta, sin embargo no existe duda alguna en que la impresión con bloques se llevaba a cabo desde antes. Der Edelstein en 1461, se cita como el primer ejemplo con tipo e imagen impresos juntos, así mismo el *Orbis Sensualium Pictus* de Amos Comenius es considerado el primer libro ilustrado para niños. Los pliegos de cordel de los siglos XVI y XIX eran de producción bastante económica y estaban elaborados sobre madera, los vendedores ambulantes los vendían por distintos lugares frecuentemente a poblaciones de escasos recursos intelectuales y económicos.

Al principio la relación de imagen y palabra era muy sutil y casi meramente decorativa, sin embargo así fue que comenzó esta historia. Es importante mencionar que esta narración visual surgió del impulso de integrar palabras e imágenes dentro de un todo lineal. La aparición en el siglo XVIII de Thomas Bewick en el campo de la ilustración de libros mostró su habilidad técnica por el grabado en madera, es decir el hecho de grabar con línea fina a contrafibra de maderas densas combinadas con un gran interés por el mundo natural, sus grabados mejoraron la técnica e introdujeron un encanto en el campo de la ilustración de libros. Randolph Caldecott es con-



siderado el padre del libro ilustrado, *“la obra de Caldecott señala el comienzo del libro ilustrado moderno. Creó una ingeniosa yuxtaposición de imagen y palabra, un contrapunto que nunca se había visto antes. Las palabras se omiten, pero la imagen habla. Las imágenes se omiten, pero las palabras hablan. En resumen, es la invención del libro ilustrado.”*¹³ Por esta época aún no existía la diferencia entre impresor y editor, Edmund Evans era uno de ellos, y él demostró que la impresión en color sobre madera podía resultar sutil, eficaz y barata.

La edad de oro de los libros ilustrados comprende el periodo de la última mitad del siglo XIX y principios del XX. Se trató de una época en la que los avances de las tecnologías de impresión

se sumaron a la aparición de artistas importantes al igual que un cambio en cómo se percibía a los niños como público.

La imagen desempeñó un papel clave en la experiencia del libro y pasó a ser indispensable para la lectura del mismo. Poco a poco la litografía se fue abriendo paso en el mundo de la impresión llegando incluso a hacer a un lado a la xilografía.

Una constante pregunta es si el libro ilustrado es arte, las respuestas varían dependiendo del lugar y la persona, sin embargo se dice que el libro ilustrado ha comenzado a llenar un vacío en el arte gráfico figurativo. Los mejores libros ilustrados se convierten en un tipo de galerías portátiles pues resultan de la suma de un concepto, la resolución gráfica, el diseño y la producción del mismo teniendo como consecuencia un disfrute visual acompañado de una historia.

El libro ilustrado se forma a partir de las posibilidades de reproducción de cada época, en el pasado fue la reproducción tradicional del grabado y hoy se amplía a un panorama que incluye no sólo al grabado sino a procesos industriales de reproducción gráfica.

Sobre la relación entre ilustración y grabado hay que recordar que ésta surgió porque era el medio de reproducción más inmediato. Es claro que en lo que refiere al libro ilustrado por artistas, éste ha sido un campo meramente del grabado. Esta proximidad del grabado lleva a pensar en su carácter interdisciplinario como lo fue en obras literarias, ya que acompañaba al texto o como en el caso del *Liber mutus* (libro mudo) dónde a través de quince xilografías se describe el proceso para la preparación de la piedra filosofal. Algunas

¹³ Martín, Salisbury, *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narrativa visual*, trad. Remedios Diéguez, España, Blume, 2012. p. 16.

ilustraciones de ciertos libros de literatura se trabajaron en equipo, es decir el grabado y el escrito, lo que daba como resultado al libro ilustrado como un soporte para la perfecta unión de texto e imagen, “*definiendo así al sujeto receptor como un lector-espectador.*”¹⁴

William Blake fue uno de los primeros artistas en los que la palabra y la imagen hicieron eco de integración, pues sumó estos dos elementos con el fin de transmitir mayor emoción; no sólo era artista sino ilustrador y editor de sus propias obras, lo que lleva a pensar lo difícil que en la actualidad es publicar no sólo libros sino exponer, por el hecho de que el proceso que llevaba a cabo por su cuenta ahora se ha dividido y se depende en muchas ocasiones de esas otras personas para que el trabajo sea realizado.

El desarrollo del método que resolvía el problema de la transferencia del texto a la placa antes de que ésta fuera atacada por el ácido propuesto por Blake, así como la invención de la litografía por el músico Senefelder en su afán por economizar y auto editar sus partituras llevaron a la introducción del grabado en las dimensiones de ser potencialmente una imprenta de libros en general con la limitación de ser en pequeñas cantidades.

A lo largo del siglo XIX el libro ilustrado se fue desarrollando hasta el punto que aparecieron artistas especializados en la ilustración de distintos tipos de texto como la ilustración infantil, la satírica, la científica, etc. Con esto comenzó el desarrollo de algunas definiciones así como la limitación o términos de este producto editorial.

William Morris señaló que el criterio más im-

portante de configuración de un libro debía ser el grado según el cual las ilustraciones así como los demás elementos estén integrados en un todo, es decir la suma de texto, tipografía, papel, la ilustración y el encuadernado. Es a partir de aquí que la consideración de todos estos elementos así como su relación y sus efectos se forman como la base sobre la que se levanta la arquitectura y diseño del libro ilustrado. La idea de una obra de arte total propuesta por Richard Wagner apelaba a la superación de las limitaciones de las distintas disciplinas, esta debería comprender todos los géneros del arte y hasta cierto punto liberar a cada una de ellas usándolas como medios para un solo fin. Estas propuestas se pueden tomar como base para la legitimación del libro ilustrado como obra de arte y no sólo como un producto editorial enriquecido.

El artista neoclásico John Flaxman es un claro ejemplo del hecho de que el artista no sea el ejecutante de los grabados no debe ser causa de rechazo sobre la originalidad y trascendencia de la ilustración. La obra de Flaxman es considerada como un producto último de la actividad del artista como ilustrador; esta relación de ilustrador y grabador se dará con frecuencia en el siglo XIX. Considerando al libro ilustrado como un trabajo en equipo (artista y grabador), hay que tener en cuenta la interpretación que éste último puede darle al boceto previo al grabado.

A principios del siglo XIX se distinguían tres niveles de calidad: las ediciones caras y limitadas hechas en aguatinta iluminadas a mano, segundo las de calidad media pero con tirajes masivos realizados a una tinta y de precio accesible y por

último los libros ilustrados en madera de calidades distintas. Con los avances tecnológicos y teniendo en cuenta el costo de hacer los libros en placas de madera, el grabado ya no fue la mejor opción para la reproducción de libros y aquellos libros previamente elaborados en grabado pasarían a ser un objeto coleccionable más que el libro en sí mismo o para la función que se había pensado, es así que el libro ilustrado se transforma en un proyecto artístico-editorial.

Actualmente el libro “común”, es decir de reproducción industrial con ilustraciones originales se ha quedado casi por completo dirigido hacia el público infantil, en cuanto a los libros ilustrados por artistas se han dirigido hacia las galerías o para editores muy especializados. La cuestión es el objetivo que se quiere alcanzar.

Un aspecto importante a tratar es el número de ejemplares que se realizan, es decir dentro de lo que tradicionalmente se conoce como edición artística existen aquellas en las que el artista-grabador participa en el proceso de impresión y elaboración, en el que se mantiene una visión de limitación en cuanto al volumen o número de ejemplares a imprimir. Un ejemplo claro es el que llevó a cabo en el siglo XIX el editor británico Septimus Prowett junto con el artista John Martin para la edición del Paraíso perdido de John Milton, en el cual se distinguieron muy bien las ilustraciones grabadas auténticas y originales que fueron realizadas por el propio artista, con esto *“el editor distinguía dos versiones en la edición que lanzaba al mercado, cada una de ellas de diferente valor: una limitada a las primeras cincuenta copias supervisadas directamente por el artista, y otra de*

*carácter ilimitado, como un producto más convencional.”*¹⁵

Es evidente la distinción entre la obra original y la obra reproducida, es decir el grado de originalidad y autenticidad que posee la primera en comparación con la segunda, a pesar de ser la reproducción de una placa de madera en este caso se considera a todo el tiraje como original y único; esta característica de reproductibilidad y de mostración múltiple atenta contra la idea del “aura” en la obra única, si bien en el ejemplo citado se diferencian el original de las copias por el hecho de que las primeras son supervisadas por el artista, considero que todo el tiraje debiera ser original, pues como ya mencionábamos anteriormente cada impresión es única e irrepetible, esto se acentúa más en un tipo de impresión a color muy particular: la plancha perdida, este proceso es complicado, lento y sobre todo un grabado que debe estar muy bien pensado y resuelto desde el boceto; pues es comenzando con los colores más claros que se inicia a trabajar la madera dejando un tiempo de secado suficiente para poder imprimir el siguiente color.

Una vez terminado el desbaste de los colores deseados es imposible regresar al primero, el número de impresiones que se generan desde el inicio será el único, y cada uno de ellos será diferente en muchos sentidos a los demás, a pesar de ser la misma imagen, el mismo papel, misma presión en el tórculo, etc.

Cada uno es original y sobre todo único.

En 1891 el artista alemán Max Klinger en su texto Pintura y Dibujo, consideró de manera apasionada al grabado; para él lo fantástico, imaginativo y espiritual tienen al grabado y al dibujo como

¹⁵ Ibid, p. 91.



Max Klinger, 1857-1920, Alemania

medio de expresión más apropiado, *“viene a decir que existen contenidos para cuya representación artística no se presta la pintura..., siendo para estos temas los medios de expresión más indicados el dibujo y el grabado, pues las suyas ‘son imágenes que brotan del concepto del mundo o, ... del sentimiento de la vida.’* ¹⁶ En algunas de sus series unió en la estampa texto e imagen sumándoles otros aspectos propios de la ilustración como lo son las viñetas, éstas añaden al grabado una narrativa que amplía su significación más allá de sus propios límites. Muchas de estas series no son uniformes en cuanto a la técnica y el formato utilizados, con esto el artista cuestionó el principio de uniformidad requerido para realizar las series gráficas; con esto mostró una actitud de posicionar al grabado en un lugar fuera de los parámetros establecidos que sentía estaban frenando la fuerza creativa y la autonomía del grabado. Es a partir de su trabajo que se miró con otros ojos este arte. Es notable la mirada con que Klinger entendía no sólo al grabado, sino al Arte en general, cuestionando y rompiendo los estándares marcados viene a convertirse en un artista significativo que abrazó al grabado y al dibujo como medios de libertad.

Es importante mencionar la notable aportación de Ambroise Vollard al mercado del arte, pues él entendió la trascendencia de fomentar la creación gráfica entre los artistas ya que el número de material editorial que promovió entre estampas, carpetas y libros ilustrados era considerable. Entre sus manos paso el trabajo de grandes artistas como Renoir, Picasso, Cézanne, entre otros. En

un tiempo en el que era impensable que un pintor pudiera generar una ilustración.

3.1.2. Ilustración infantil

“[...] el libro ilustrado, que parece ser el más entrañable y delicado de los géneros, en realidad provoca las mayores tensiones sociales y estéticas en el campo de la literatura infantil.” ¹⁷

Facilitar una experiencia única al niño es uno de los objetivos de los libros ilustrados, provocar la emoción de cambiar la página así como invitarlo a descifrar y completar el juego de imágenes y palabras que se presentan ante sus ojos. Es ofrecerle una combinación de arte, diseño y experiencias que desemboquen en conocimiento. Invitar a cada niña y niño a descubrir mundos interiores a través de su imaginación, ser parte del desarrollo de su sensibilidad y entendimiento de su entorno. La ilustración infantil y el libro ilustrado se vuelven galerías portátiles de arte, estimulando así la imaginación no sólo de los niños sino de los adultos. Amos Comenius (padre de la pedagogía) entendía muy bien la importancia de facilitar el conocimiento a los niños mediante la combinación de texto e imagen, es así que el primer libro ilustrado infantil es de su autoría.

3.1.2.1. Juan Amos Comenius; La ilustración infantil y la didáctica.

Nacido en 1592 en Moravia (actualmente República Checa), Juan Amos Comenius fue un teólogo, filósofo y pedagogo. Convencido del importante papel de la educación en el desarrollo del

¹⁶ Ibid, p. 92.

¹⁷ Martín, Salisbury, *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narrativa visual*, trad. Remedios Diéguez, España, Blume, 2012, p. 74.

hombre escribió varios libros en los cuales sentó las bases para crear una ciencia de la educación y una técnica de la enseñanza.

En su obra más conocida la *Didáctica Magna*, Comenius colocó al niño como centro del acto educativo, implantó el método activo de aprender haciendo, en el que el alumno aprende por la memoria de la experiencia antes que la experiencia de la palabra.

Su trabajo se fundamenta en una simple premisa “*Enseña todo a todos*”.

Se le conoce como el Padre de la Pedagogía, ya que fue quien la estructuró como ciencia autónoma y estableció sus primeros principios fundamentales. Considerado como el inventor del libro de texto al incluir texto e imágenes para facilitar el aprendizaje, un ejemplo de esto es su libro: *Orbis Sensualium Pictus* (1658), considerado el primer libro de texto ilustrado dirigido al público infantil. En él se puede observar el gran interés de Comenius por volver a la educación atractiva y eficaz, así como la importancia en el uso de recursos visuales que complementen el aprendizaje. El libro cuenta con trescientas láminas, mismas que son explicadas en cuatro lenguas (latín, checo, alemán y húngaro).

Los grandes aportes realizados a la Pedagogía, sus viajes por diferentes países de Europa (en muchos de ellos, invitado por reyes y gobernadores), y la alta preparación y constancia en su labor de educar, le valieron el título de “Maestro de Naciones”.

El trabajo de Comenius es un referente teórico y práctico no sólo para la Pedagogía, sino para la Historia del Libro y la Educación Visual; mismas

que se vieron enriquecidas en los textos escritos por éste pedagogo; si bien como referimos anteriormente Leonardo da Vinci igualmente unió texto e imagen en sus estudios con la finalidad de complementar su aprendizaje; Comenius emplea esta finalidad y la de facilitar y amenizar la educación al ser humano y especialmente a los niños y niñas, cualquiera que fuera el tema a enseñar.

3.2. Breves ejemplos de xilografías aplicadas a la ilustración: Isabelle Vandenabeele y Josefina Wolf

Diversas en su proceso creativo y en la manera de resolver sus ideas sobre la madera, Isabelle Vandenabeele (Bélgica) y Josefina Wolf (Argentina) son dos ilustradoras que utilizan la xilografía para desarrollar sus propuestas visuales. Ambas utilizan la talla en madera, no sólo en blanco y negro pues en la mayoría de sus grabados el color es un elemento primario que da pauta a la lectura de la imagen.

En su proceso creativo Josefina Wolf parte de la elaboración de bocetos que trabaja a partir de hojas de colores, con las cuales forma los bloques de colores a utilizar, con esto permite que sus grabados sean más controlados, pues estos bloques de colores cortados en hojas de papel permiten visualizar de mejor manera el resultado final. Posteriormente continua el desbaste de las placas de madera, a cada placa le es asignado un color distinto, mismo que es cuidadosamente colocado y que funciona además como un elemento jerarquizado en la imagen.

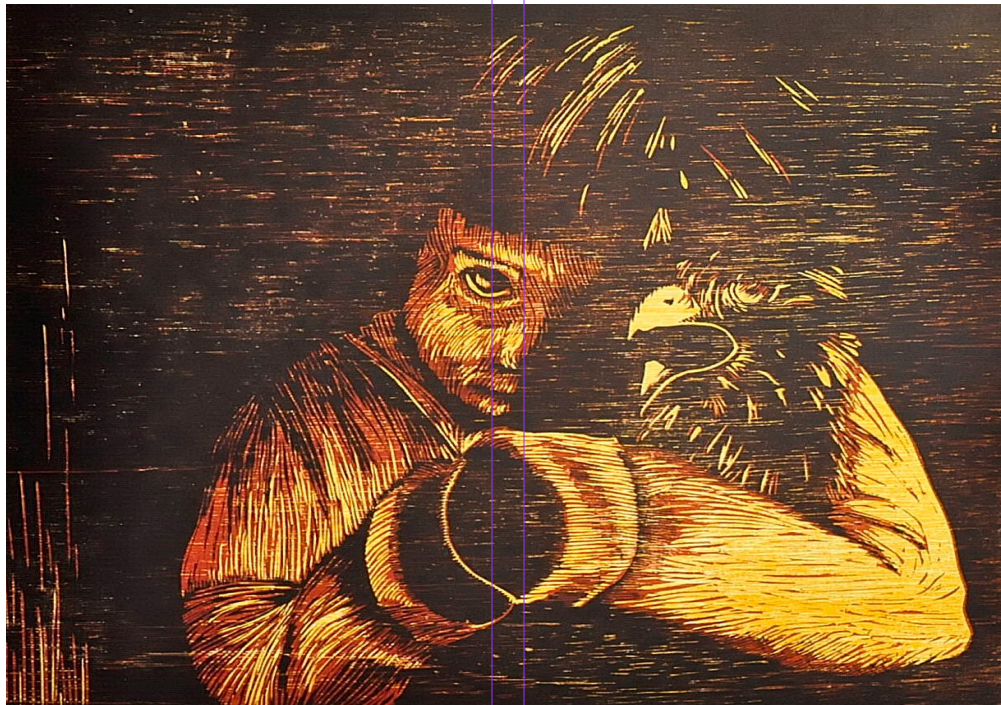
Frecuentemente el uso que hace de planos

rebatidos permite una lectura un tanto “sencilla”, misma que al mismo tiempo se mira compleja por el cuidadoso uso de la línea que muestran sus ilustraciones, igualmente la línea cumple una función bastante importante ya que en ciertas ilustraciones su función es la principal. Sus ilustraciones son muy armoniosas en la composición y manejo del color, por lo regular ocupa colores que acentúan aún más el equilibrio de la imagen.

Su trabajo forma parte de importantes catálogos y ha publicado en editoriales que han dado a conocerla de manera satisfactoria. Su obra es bastante sencilla, en el hecho que visualmente los personajes que crea así como los escenarios son fáciles de entender, aunque cabe mencionar que como se dijo anteriormente, es de cada individuo

descifrar y quitar los velos sobre estas imágenes, y así darles o encontrarles diversas lecturas y significados que lleven a la ilustración a formar parte de nuestro archivo mental de imágenes.

Isabelle Vandenabeele trabaja cada color a su manera, la diferencia es que ella imprime las placas en tinta negra, posteriormente digitaliza cada una de las impresiones y les cambia el color. Lo que Josefina Wolf hace previo a la impresión y de manera un tanto manual, Isabelle Vandenabeele lo realiza posterior, de manera que se “ahorra” el minucioso trabajo del registro de los colores. Los resultados finales son de un colorido que crea atmósferas que envuelven por completo al lector-espectador, planos rebatidos que igualmente



Josefina Wolf, Xilografía a color

permiten una lectura sencilla, de igual manera ocupa perspectivas que crean dinamismo en las ilustraciones.

Una de las funciones del color como ya dijimos es la de crear diversas atmósferas así como ayudar en la perspectiva y la jerarquía de los elementos de la imagen. Cabe destacar que Isabelle ocupa la yuxtaposición de colores para mezclarlos entre ellos, con lo cual provoca efectos muy interesantes. Este proceso es algo parecido al que los impresionistas utilizaron en sus cuadros.

Ambas ilustradoras y artistas trabajan la madera de manera muy particular y sobre todo con gran éxito, Josefina por su parte tiene formación dirigida a las Artes e Isabelle hacia el Diseño, lo cual como se observa en sus ilustraciones no es motivo que las detenga para moverse en el campo de las Artes o el Diseño, son complemento y como tal se valen la una de la otra para desarrollarse y compartir lo que hace a cada disciplina única. Cada proceso creativo es único y por lo tanto la manera de resolver el uso del color es distinta pero al final las ilustraciones y grabados son resultado de un trabajo pensado y elaborado.

Líneas y color, elementos de la imagen que conforman la característica principal en cada una de las propuestas de estas dos artistas; líneas controladas y colores armoniosos que crean atmósferas e historias únicas.

Considero que esta diferencia que tanto se busca entre Arte y Diseño es la mera intención y aplicación con la que se realiza el trabajo, pues tanto artistas como diseñadores deben tener conocimientos sobre materiales, técnicas, marketing, teoría, etc.

Isabelle Vandenabeele
Xilografía a color del libro *La amante del miedo*



**Xilografía aplicada a un
libro ilustrado infantil
sobre Teoría del Color**

4

***PAMPEDIA || La Teoría del Color a través de Wassily Kandinsky, De lo espiritual en el arte
|| Breves ejemplos de libros ilustrados sobre Teoría del Color || Pinta ratones || Impresio-
nes en negro || Un libro || Técnica empleada: Xilografía || Pruebas de estado || Imágenes
finales***

4.1. PAMPEDIA

Los grabados corresponden no sólo a una inquietud interna por continuar conociendo el color y el grabado en madera, sino igualmente para mostrar que esta disciplina artística puede funcionar como medio ilustrativo en un libro que amenice y facilite el aprendizaje de la Teoría del Color a los niños. El tema de la Teoría del Color, en las aulas preescolares, no llega a ser del todo profundo y sobre todo los conceptos básicos como lo son: colores primarios, secundarios, terciarios, complementarios y análogos; no son nombrados como tal, es decir se tiene la noción de que mezclando dos o más de ellos se obtienen nuevos, sin embargo, sólo llegan a ser reconocidos por su nombre (amarillo, azul, rojo, violeta, naranja, verde, etc.) sin llegar a conceptualizar la idea de grupos de colores que en conjunto tienen un nombre específico.

Es así, que Pampaedia surge con la idea de amenizar este aprendizaje así como mostrar que los límites que actualmente se creen existen entre el Arte y el Diseño pueden dejar de existir y dar en resultado una obra de arte total como lo mencionamos anteriormente. Al igual que el título del libro apela a una educación universal, de enseñar todo a todos como lo menciona Amos Comenius, que como planteamos anteriormente no sólo fue un importante pedagogo sino gracias a su labor por facilitar el aprendizaje unió texto e imagen dando como resultado: al libro ilustrado.

4.1.2. La Teoría del Color a través de Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*

La elección de este texto tiene mucho que ver con mi interés en la pintura, pues si bien en sí misma la Teoría del Color es un tema muy particular de las Artes, considero que aún lo es más de la Pintura, pues en mi paso por la FAD, sólo recuerdo haber visto este tema en clase de Educación Visual de manera muy superficial y en mi taller de pintura, dónde descubrí lo compleja que es. En las lecturas propuestas por la profesora siempre existió un toque de color, podíamos leer a Gombrich, a García Lorca o incluso comentar noticias actuales, con las cuáles la profesora me enseñó que el color no sólo se encuentra en los tubos de óleo o en los botes de acrílico, me mostró que el mundo que me rodea, las personas, los momentos, es decir, absolutamente todo contiene en sí mismo vibraciones que como consecuencia asociamos con el color.

Fue así que al paso por el taller un día sonó en la clase el nombre de Wassily Kandinsky, los comentarios comenzaron a surgir y llamó mucho mi atención la manera en que la maestra se expresaba del trabajo de este pintor ruso; me inquietó tanto que al llegar a casa busqué rápidamente en internet y lo que encontré aún no deja de maravillarme. Pinturas no figurativas en las cuales la composición, la forma y sobre todo el color son los principales. Poco a poco fui encontrando mayor información sobre Kandinsky, hasta llegar a sus textos, de los cuáles *De lo espiritual en el arte*, posee no sólo la justificación teórica a toda su producción artística sino para el arte abstracto que lo

siguió, básicamente el libro explica la concepción del arte, la pintura y el color de tenía Kandinsky.

A simple vista el contenido del texto parecería simple, detenerse, volver y releerlo provoca disfrute, y sobre todo, se encuentran cosas nuevas cada vez que se lee de nuevo. Fue así que en particular éste texto formó parte de mi gusto por el color y ahora es parte de esta tesis, siendo el tema central de las xilografías a realizar.

En el capítulo anterior, para ejemplificar el uso del color en la xilografía menciono a dos artistas, Josefina Wolf e Isabelle Vandenebelee, la elección de sus trabajos es debido a que el color en sí mismo posee un papel importante dentro de su producción, en el caso de Isabelle es el principal, logrando vibraciones internas que logra con la yuxtaposición del color. En el caso de Josefina, el color es usado como un tipo de acento visual, con el cual jerarquiza los elementos de sus composiciones. Ambas artistas e ilustradoras encuentran en el grabado en madera una manera de materializar sus ideas; así como Kandinsky materializó su visión del arte y la vida espiritual en la pintura.

El medio es el que cambia a placer de las necesidades de cada persona, pero finalmente la intensidad con la que se llevan a cabo y el resultado son lo que cuentan; es por eso que un grabado funciona como ilustración tanto para un periódico o un libro.

La siguiente lista pertenece a los fragmentos seleccionados del capítulo V: *El lenguaje de las formas y los colores*:

VERDE

“En el verde... se ocultan el amarillo y el azul.”
“El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: carece de dinamismo.”

AMARILLO

“Amarillo irradia calor.”
“El amarillo irradia fuerza... lo aproxima casi perceptiblemente al espectador.”

AZUL

“La tendencia del azul a la profundidad... Cuanto más profundo es el azul, mayor es su poder de atracción sobre el hombre.”
“El azul es el color del cielo, así lo imaginamos cuando oímos la palabra cielo.”

BLANCO

“Un silencio... lleno de posibilidades... un silencio que puede comprenderse.”
“Quizá sea el sonido de la tierra en los tiempos blancos de la era glacial.”

NEGRO

“El negro... profunda tristeza y símbolo de la muerte.”

ROJO

“El rojo... produce el efecto interior de un color vivo... ardor vibrante... centrado en sí mismo.”
“El rojo... es como una pasión incandescente y constante... que se apaga con el azul... Este rojo

no tolera el frío... su enfriamiento violento y trágico produce un tono [violeta].”

VIOLETA

“El violeta... tiene algo de enfermizo, apagado... y triste.”

“El violeta surge al alejarse el rojo por medio del azul.”

NARANJA

“El rojo cálido, intensificado por un amarillo afín, produce el naranja.”

“El naranja aparece cuando el rojo se acerca al espectador.”¹⁸

4.2. Breves ejemplos de libros infantiles ilustrados sobre Teoría del Color

A continuación se presentan tres libros de diferentes autores, que abordan la Teoría del Color; dos de ellos dirigidos a un público infantil: *Un libro* y *Pinta ratones*, y el tercero a un público juvenil, *Impresiones en negro*. El primer libro ha sido seleccionado por la relación dinámica que genera con el lector-espectador, así como la simplicidad de la forma que utiliza el autor para ejemplificar la mezcla de colores. *Pinta ratones* presenta la historia de tres ratoncitos que para esconderse del gato se sumergen en frascos de diferentes colores que al mezclarse forman nuevos.

Por último *Impresiones en negro*, muestra otro tipo de relación no tan evidente entre palabras e imagen, pues su contenido es un tanto poético y lo representado en el texto no llega a ser tal cual el objeto de la ilustración, es aquí que se complementan ambos y forman una sola lectura.

Se retoma la relación dinámica, la simplicidad en el manejo del tema (Teoría del Color), así como el contenido poético y el complemento entre texto e imagen para el desarrollo de mi propuesta visual.

4.2.1. Pinta Ratones

Tres ratones blancos se esconden de un gato sobre una hoja blanca de papel. Un día, los tres ratones encuentran tres frascos de pintura, cada uno de un color primario (azul, amarillo y rojo) deciden zambullirse en cada uno de los frascos. La pintura comienza a chorrear y cada uno baila y salta sobre un charco de un color distinto al suyo, creando un color nuevo, los secundarios (violeta, naranja y verde). Su pelaje se vuelve pegajoso y tieso, entonces deciden quitarse la pintura, pero luego comienzan a pintar una hoja de papel, dejando un espacio en blanco para ocultarse del gato.

Este libro infantil hecho por Ellen Stoll Walsh fue pensado para niños y niñas de 2 años en adelante, el contenido de dicho libro es obviamente la Teoría del Color, tratada de una manera sencilla para una mejor comprensión en el niño, es evidente en las ilustraciones y el texto como es que se llevan a cabo las mezclas de colores primarios para dar paso a los secundarios.

4.2.2. Impresiones en negro

Poemas visuales como física de un color, luz nocturna, clara sombra, materia oscura, tonalidades diferentes, gama de cuervos, pesares, estrellas, sueños. Con ayuda de textos de poetas

¹⁸Véase capítulo 4, apartado 4.5. *Imágenes finales*.

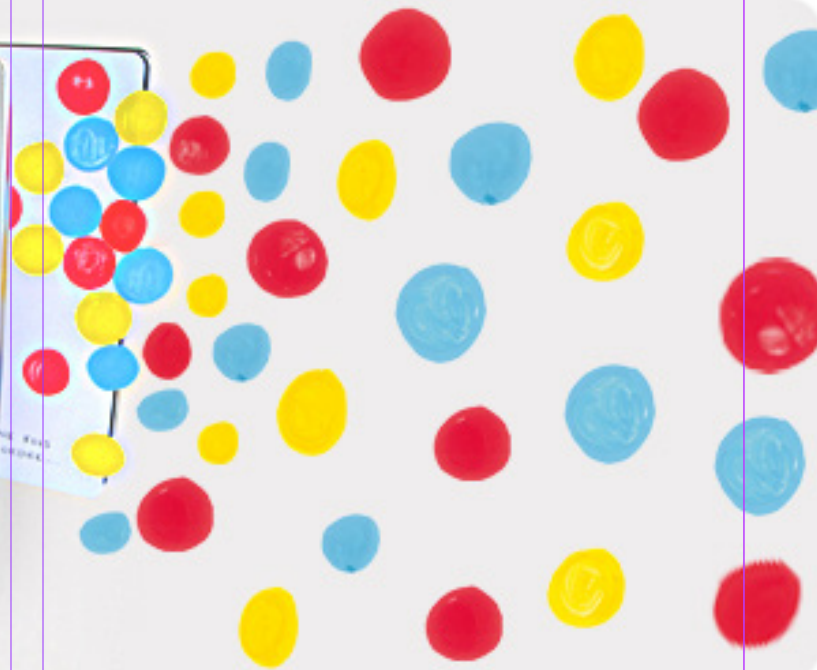
como Borges, Paz, Vallejo, Alberti o William Shakespeare, Manuel Monroy hace de este libro un espejo en el que los textos ilustran a las imágenes y las imágenes ilustran al texto: un espacio de reflejos donde se muestran las muchas caras del negro: percepción, ausencia, reflejo, origen. Si bien no es exactamente un libro para niños, puede ser leído en compañía de un adulto que guíe al niño o niña en el descubrimiento de este color en particular, mostrándole que los colores están no sólo cuándo los “vemos” físicamente, sino que también existen como percepciones al leer poemas, al escuchar música, al sentir el viento, etc.

4.2.3. Un libro

Círculos, azules, amarillos y rojos que se mueven, cambian de lugar, se colocan en fila y se agrupan; interactúan directamente con el lector de este libro; los niños deben presionar, aplaudir, soplar, incluso mover el libro en su totalidad para poder completar las mezclas de colores cada vez que cada círculo se llega a unir con otro diferente color.

Con elementos tan sencillos como son los círculos el Hervé Tullet hace de la lectura un placer y un juego. El niño y el libro se vuelven cómplices del comportamiento de cada uno de los colores primarios, creando como consecuencia a los secundarios.

Hervé Tullet
UN
LIVRE



4.3. Técnica empleada: Xilografía

La propuesta de aplicar la xilografía como ilustración no es nueva, como ya hemos mencionado, a lo largo de la investigación, su característica de multiplicidad permitió que fuera el medio más viable para la producción de las ilustraciones, colocándose así en un lugar muy importante en el desarrollo de la ilustración, la historia del libro ilustrado y en sí misma como disciplina artística. La reproductibilidad que tanto ha marcado el desarrollo del grabado viene a ser una de sus mejores características, ya que al ser múltiple llega a un mayor público y los costos se ven reducidos, lo que tiene como consecuencia inmediata la universalización de la obra de arte.

La madera en sí misma produce un disfrute visual que en conjunto con el color logran una experiencia visual que el lector-espectador traduce según sus experiencias. Así mismo, de manera muy personal el interés por la madera surgió en mi paso por la FAD, pues al comienzo de la carrera mi único panorama era la pintura, pero debía cursar dos talleres por lo que decidí conocer la xilografía, y fue así como poco a poco comencé a descubrirla y a disfrutarla la mayor parte del tiempo, pues también aprendí a alejarme de ella en momentos en los que la pintura me demandaba mayor atención. Mi tiempo en la escuela se terminaba y me di cuenta que el motivo (la pintura) por el que había decidido estudiar Artes Visuales se había volcando a un segundo plano dejando en su lugar a la madera; en ella descubrí un medio artístico de intensos efectos visuales inclinados a la simplificación expresiva y no al refinamiento. Que

si bien, como mencionamos en capítulos anteriores, su característica de reproducción múltiple la ha colocado en lugares inferiores a la escultura y la pintura; es por esa idea occidental del aura en la pieza única e irrepetible; considero que los parámetros con que se evalúa una pieza artística como puede ser una pintura, una escultura, o una instalación simplemente no son los adecuados para la estampa en general.

Si bien surgió como un medio de difusión y de distribución que permitía que el contenido, ya fuera religioso o de propaganda, llegará a más personas y a bajo costo; su continuo desarrollo, su reproductibilidad y su simplificación expresiva se volvieron en algo más que una difusión de información; pues aquellos quienes eran considerados artistas vieron en la xilografía un medio que expresaba lo que no lograba una pintura o una escultura, es casi impensable imaginar los grabados del expresionismo alemán resueltos en otra disciplina artística. Es querer aplicar teorías pasadas para entender el arte de hoy; simplemente no son afines, pues sus parámetros, propuestas o justificaciones le son ajenas, no son de su tiempo.

4.4. Pruebas de estado

Color Azul



Prueba #1
Primer tono de azul



Prueba #1
Segundo y último tono de azul

Dos impresiones de este grabado

Color Naranja



Prueba #2
Único tono de amarillo



Prueba #2
Segundo color, naranja medio

Dos impresiones de este grabado

Color Verde



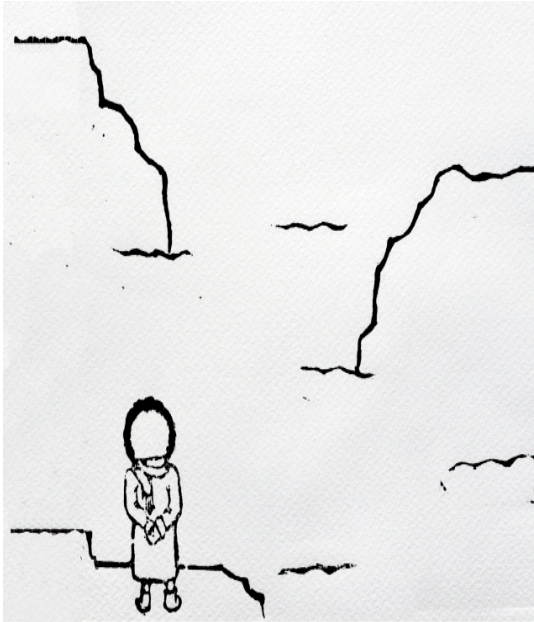
Prueba #1
Primer color, verde claro (tono 1)



Prueba #2
Segundo y tercer colores, verde medio y oscuro
(tonos 2 y 3)

Dos impresiones de este grabado

Colores Blanco y Negro



Prueba #2



Prueba #2

Dos impresiones de cada grabado

Color Amarillo



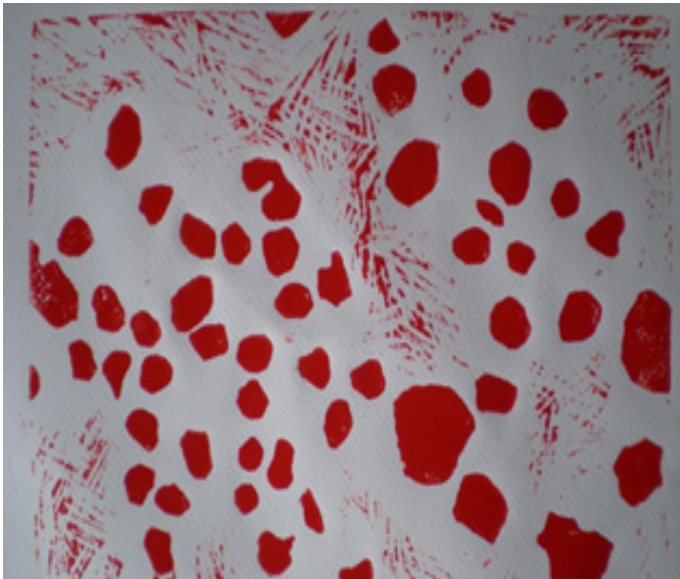
Prueba #1
Primer color, amarillo medio (tono 1)



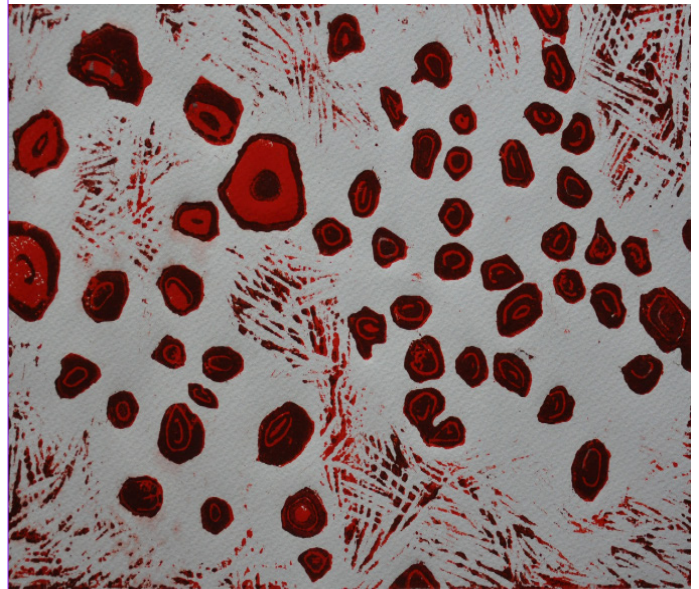
Prueba #1
Segundo y último color (tono 2)

Dos impresiones de este grabado

Color Rojo



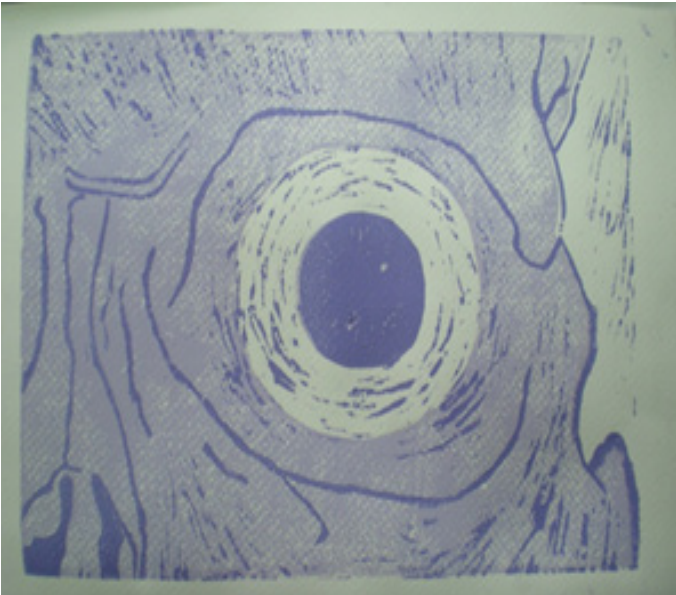
Prueba #2
Primer color, rojo (tono 1)



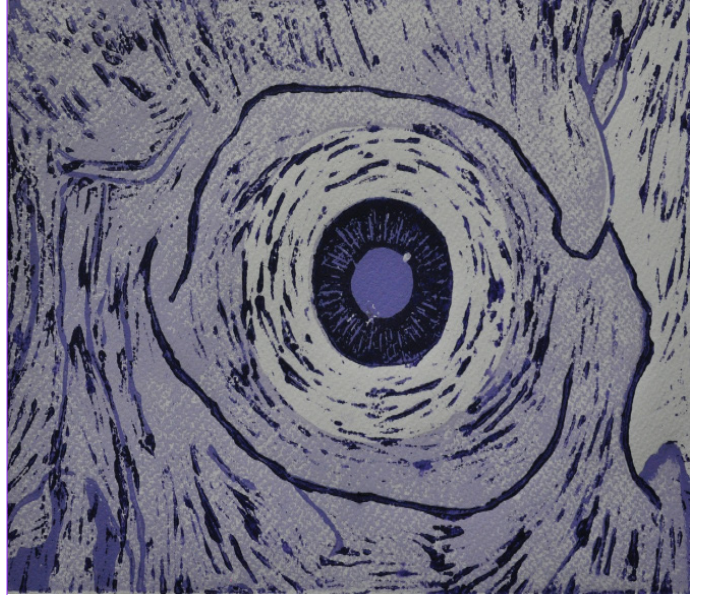
Prueba #2
Segundo y último color (tono 2)

Dos impresiones de este grabado

Color Violeta



Prueba #2
Primer y segundo tono de violeta



Prueba #2
último color, violeta (tono 3)

Dos impresiones de este grabado

4.5. Imágenes finales

El diálogo que se establece entre la figuración y la abstracción es evidente en las xilografías realizadas. Hay quienes aceveran que es necesario dominar la figuración y de ahí partir a una abstracción; igualmente existen quienes opinan lo contrario, es decir, dominar primeramente la abstracción y a partir de ahí trazar el camino a lo figurativo. Cualquiera de las dos opciones conlleva estudio y autoconocimiento.

En el caso que aquí se presenta se tomó en cuenta al público al que van dirigidas las xilografías, el público infantil. Los niños y niñas entre 3 y 5 años se encuentran en el desarrollo de sus funciones motoras así como en el desarrollo del pensamiento simbólico y preconceptual, por lo que un objeto, gesto, persona, imagen o cualquier cosa representa algo diferente a lo que observa el niño o niña; es así que las xilografías realizadas se resolvieron de manera figurativa para que el niño y niña identifiquen y relacionen las imágenes con su entorno. Las palabras juegan un gran papel en la formación de conceptos en esta edad, y sumadas al complemento de la imagen esta formación se ve enriquecida y facilitada en el preescolar.

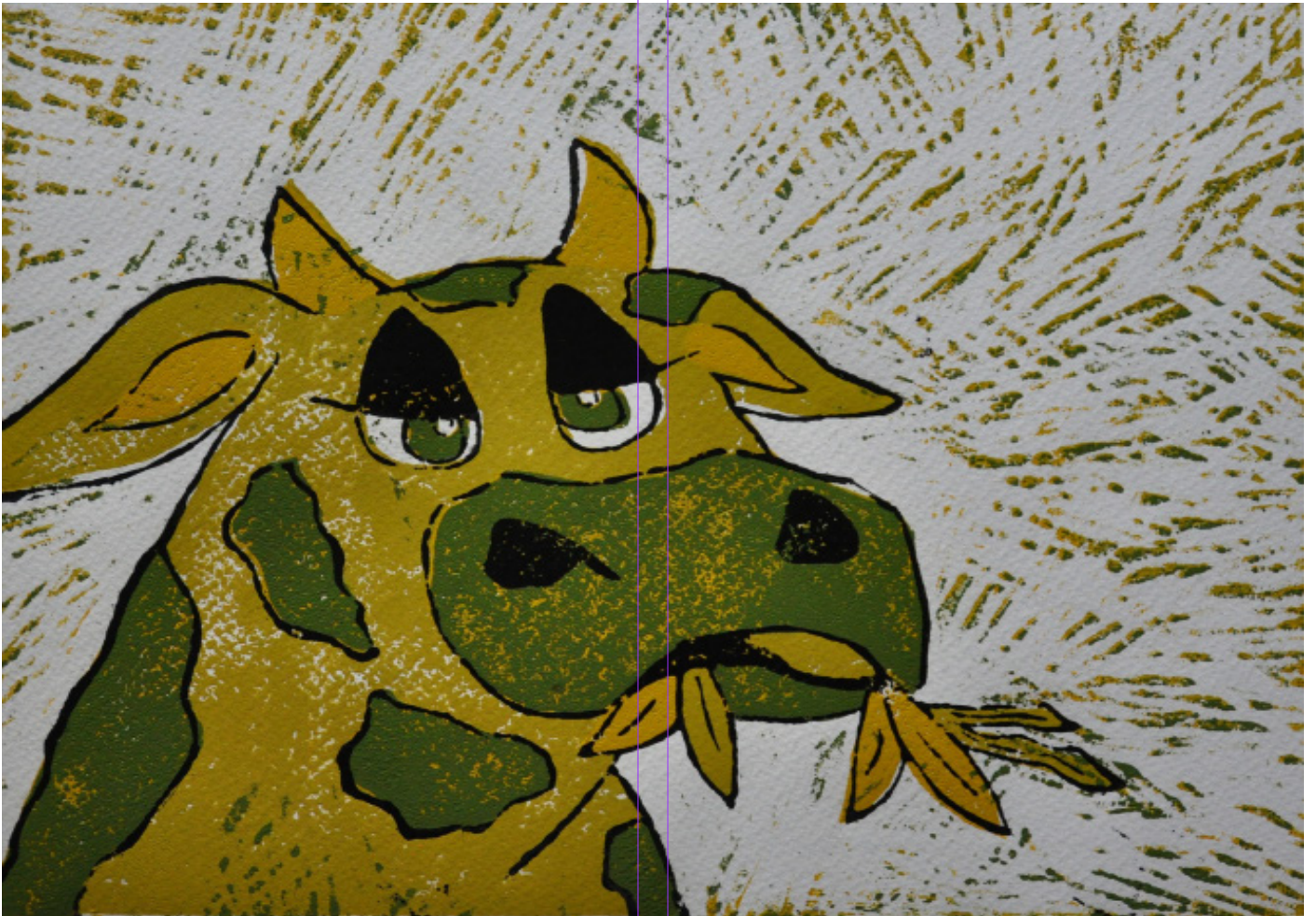
Una de las características principales del grabado en madera es la fuerza y expresividad que en sí misma ofrece, lo que parecieran trazos bruscos o toscos; los niños entre tres y cuatro años se encuentran desarrollando el uso del lápiz, en sus intentos por trazar líneas o cualquier figura geométrica o incluso querer dibujar cualquier objeto o persona se observan rastros de la expresividad

propia del grabado, es así que el niño se identifica con la técnica de manera natural, sumando que al no ser imágenes “reales” el preescolar continúa con el ejercicio de la imaginación.

Las siguientes ocho imágenes son mi interpretación personal y subjetiva de los ocho fragmentos elegidos del texto de Kandinsky, cabe destacar que los grabados realizados dialogan de manera complementaria con los fragmentos que los acompañan.

VERDE

“En el verde... se ocultan el amarillo y el azul.”
“El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: carece de dinamismo.”
(Wassily Kandinsky, 2007, p. 69 y 71)



AMARILLO

“Amarillo irradia calor.”
“El amarillo irradia fuerza... lo aproxima casi perceptiblemente al espectador.”
(Wassily Kandinsky, 2007, p. 72 y

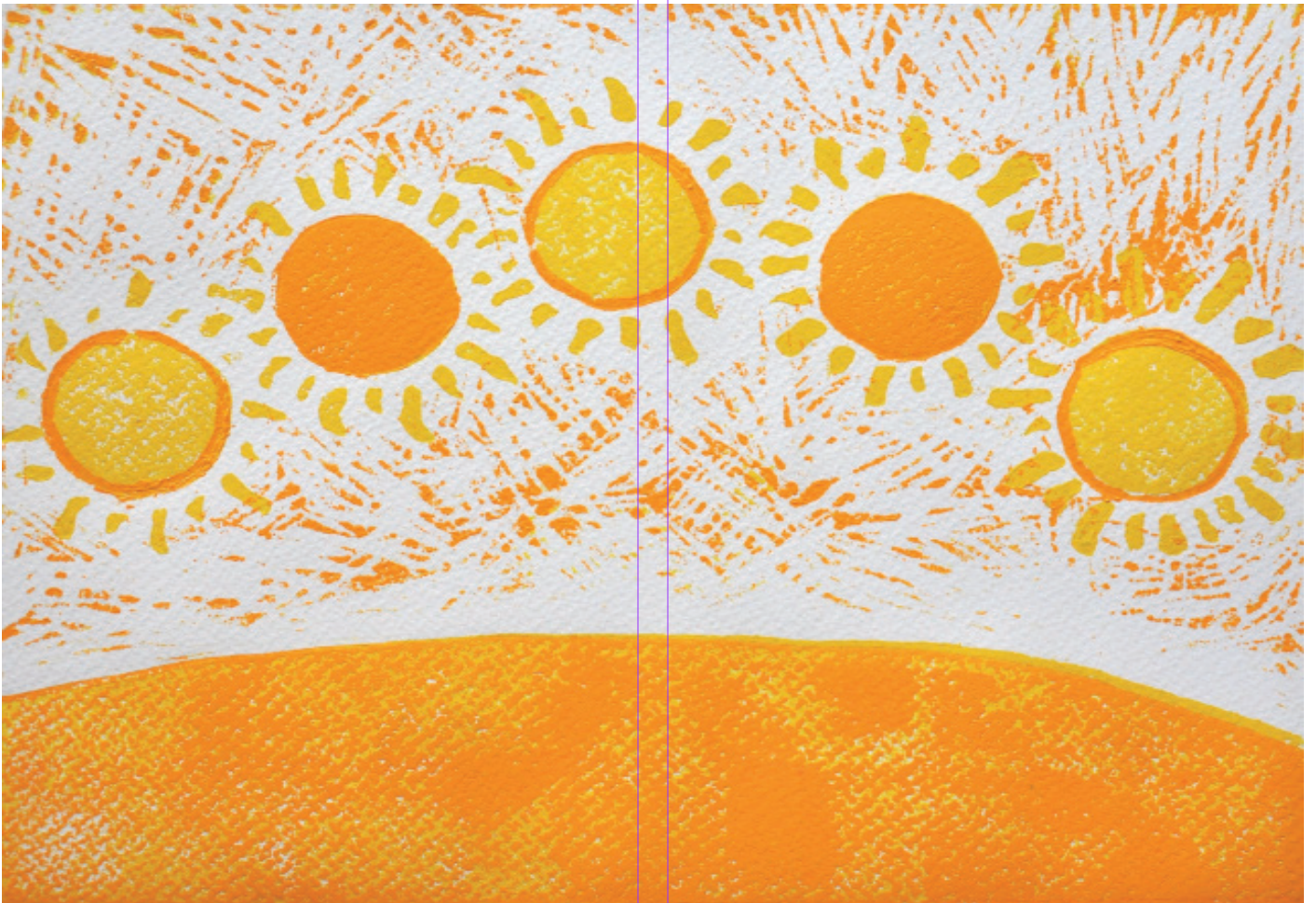


Imagen 2 sobre el Amarillo
medidas 30 x 40 cm

AZUL

“La tendencia del azul a la profundidad... Cuanto más profundo es el azul, mayor es su poder de atracción sobre el hombre.”

(Wassily Kandinsky, 2007, p.70)



BLANCO

“Un silencio... lleno de posibilidades... un silencio que puede comprenderse.”

“Quizá sea el sonido de la tierra en los tiempos blancos de la era glacial.”

(Wassily Kandinsky, 2007, p. 74)

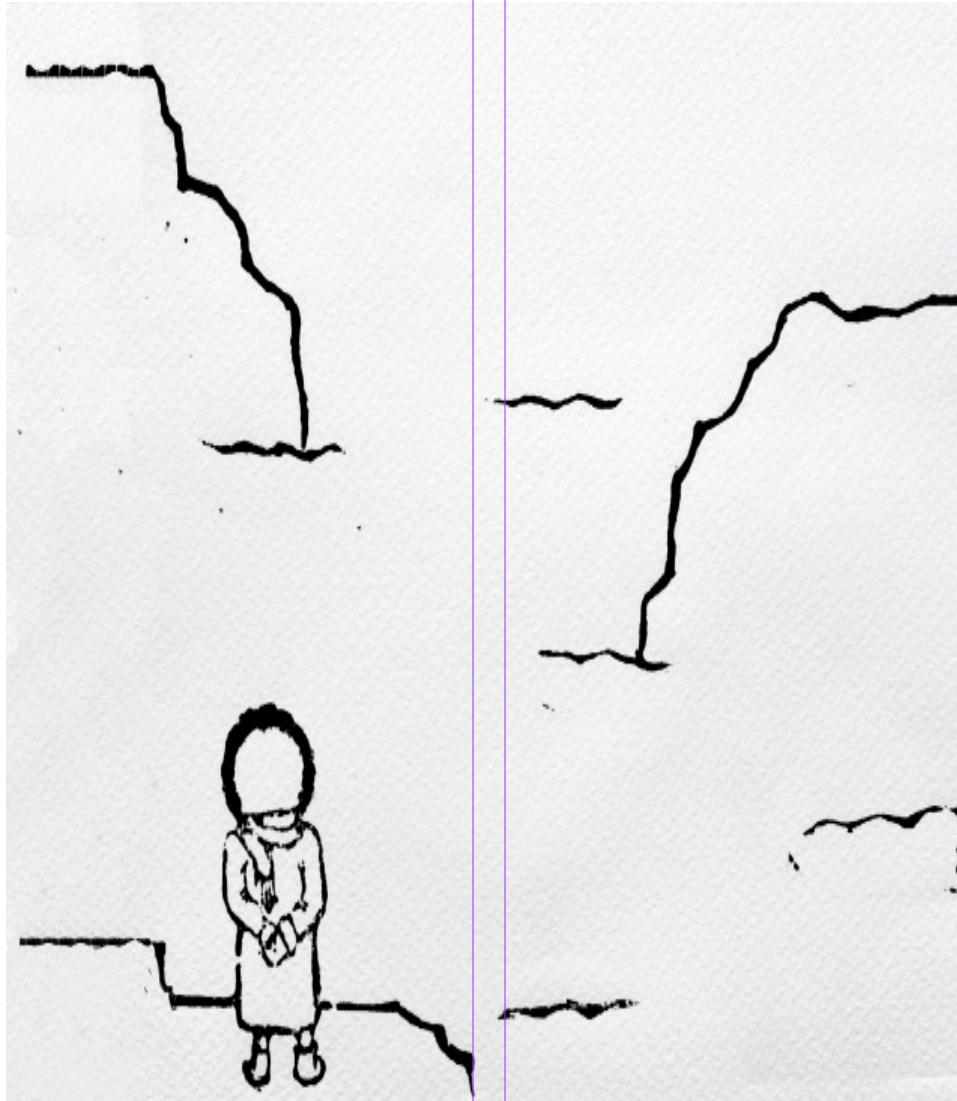


Imagen 4 sobre el Blanco
medidas 40 x 30 cm

NEGRO

“El negro... profunda tristeza y símbolo de la muerte.”
(Wassily Kandinsky, 2007, p. 75)



Imagen 5 sobre el Negro
medidas 40 x 30 cm

ROJO

“El rojo... produce el efecto interior de un color vivo... ardor vibrante... centrado en sí mismo.”
“El rojo... es como una pasión incandescente y constante... que se apaga con el azul... Este rojo no tolera el frío... su enfriamiento violento y trágico produce un tono [violeta].”

(Wassily Kandinsky, 2007, p. 76)

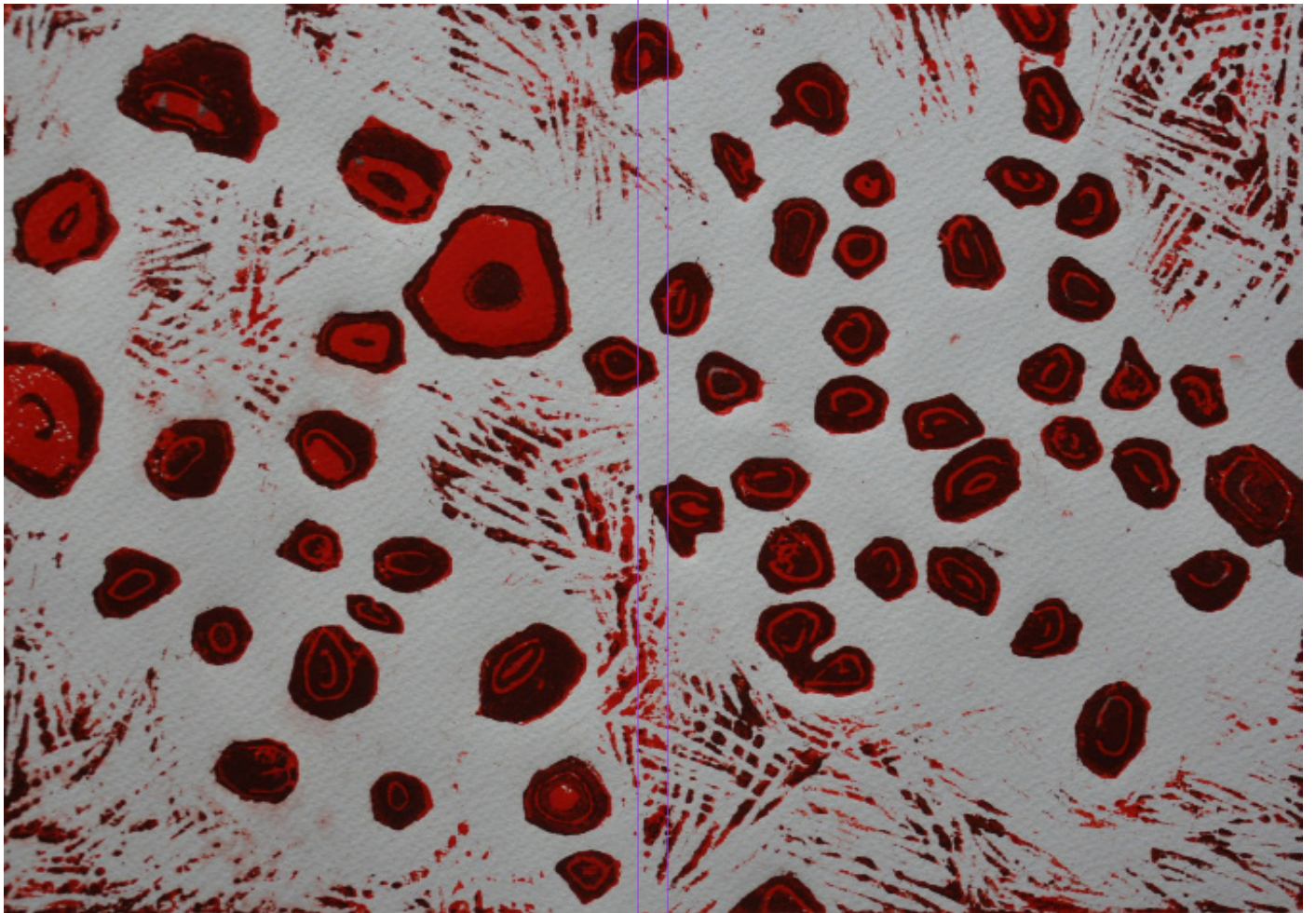


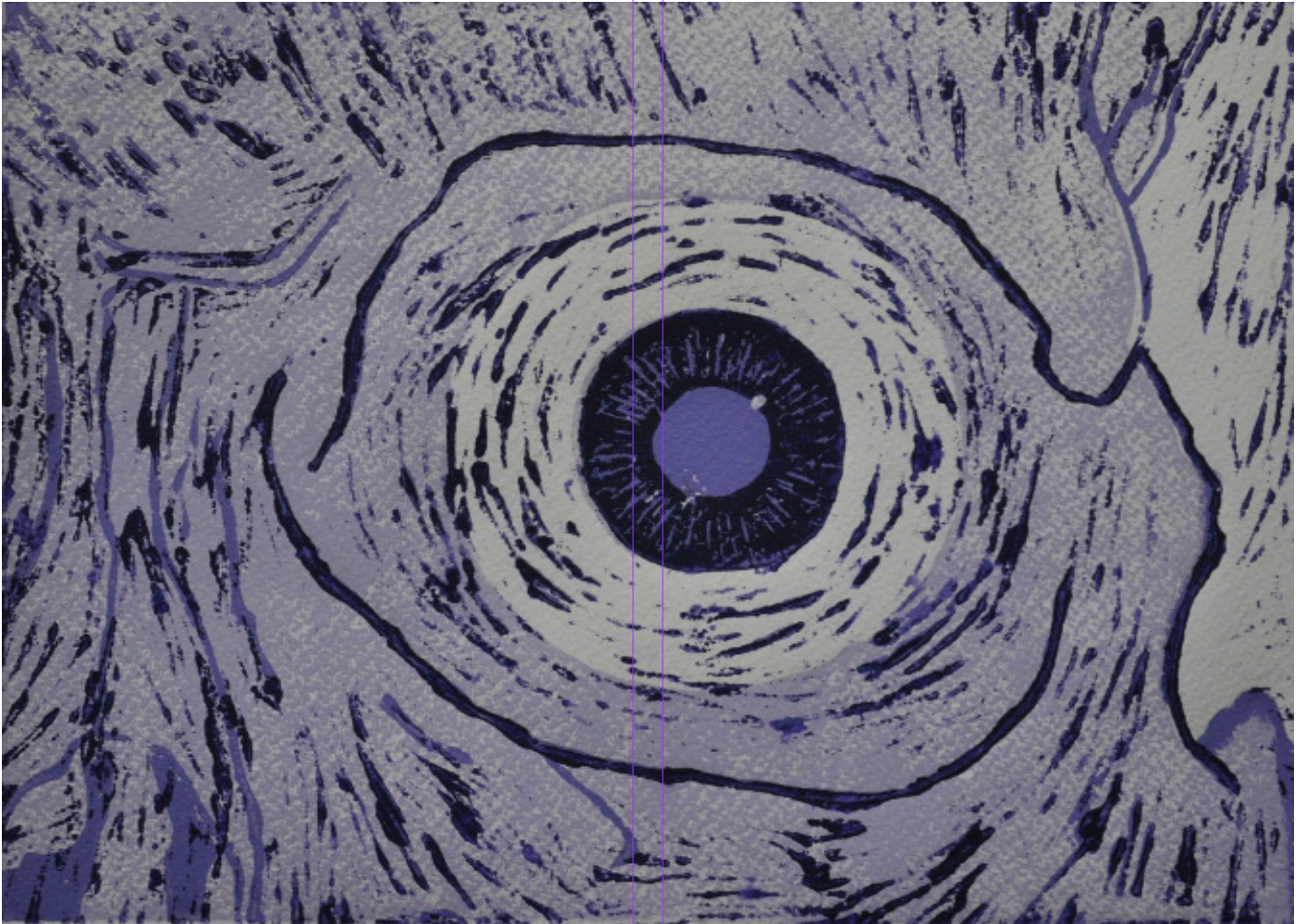
Imagen 6 sobre el Rojo
medidas 30 x 40 cm

VIOLETA

“El violeta... tiene algo de enfermizo, apagado... y triste.”

“El violeta surge al alejarse el rojo por medio del azul.”

(Wassily Kandinsky, 2007, p. 79)



NARANJA

“El rojo cálido, intensificado por un amarillo afín, produce el naranja.”

“El naranja aparece cuando el rojo se acerca al espectador.”

(Wassily Kandinsky, 2007, p. 78 y 79)



Imagen 8 sobre el Naranja
medidas 40 x 30 cm

Conclusiones

A lo largo de este proyecto y de su interacción con los conocimientos aprendidos a través del Taller de Xilografía y Pintura surge un primer acercamiento a la Teoría del Color, a través de la forma la elección de la técnica xilográfica se debió a su innata simplificación de las formas así como a su gran expresividad a través de cada beta de la madera, agregando su carácter de reproductibilidad que permite no sólo obtener al final del proceso una pieza única, pues cada grabado a pesar de haber sido impreso de la misma placa es diferente, pues el primero de ellos al ser la matriz entintada por vez primera absorbe tinta y no toda la que se deposita con el rodillo pasa al papel; es hasta el segundo que obtuve un mayor control sobre la tinta. Los grabados fueron realizados en plancha perdida, obteniendo de cada uno de ellos sólo dos impresiones.

El registro de cada color tuvo que ser cuidadoso, debido al manejo del papel guarro (el proceso de sumergirlo en agua para después imprimir), pues fue en el segundo y/o tercer color (y cuarto en el caso del color naranja) que se debía tener mayor precisión en el registro y en el proceso de impresión.

La impresión se realizó de manera manual con un baren¹⁷, siempre teniendo en cuenta que la presión ejercida debía ser uniforme y firme para asegurar una buena impresión. Se tomó el registro fotográfico del proceso de cada grabado así como imágenes finales de las matrices y los grabados terminados.

Un problema que se presentó en el proceso de producción fue la ausencia de tinta azul, ya que al parecer ya no está a la venta en pequeñas cantidades; esto retrasó los tiempos de trabajo en los grabados, pues al ser el azul un color primario no era posible realizar las mezclas para obtener colores secundarios. Al no encontrar tinta, recurrí a la tinta para linóleo, habiendo de ésta solo un tono de azul, mismo que es muy oscuro y al mezclarlo con el rojo se obtenía un violeta muy sucio, con la mezcla del amarillo sucedió algo similar pero pude controlar de mejor manera los tonos de verde. Finalicé el último grabado (violeta) con tintas base agua para xilografía, utilicé como tal el color violeta y el blanco para lograr los tres tonos que se presentan en el grabado. Los resultados obtenidos fueron los esperados pues si bien el manejo del papel es diferente la calidad de la impresión fue satisfactoria.

Los tiempos de secado entre cada tinta llegaron en un momento a ser un problema pues si no se encontraban totalmente secos se corría el riesgo de que los colores se mezclaran de manera descontrolada o incluso que se explotara la tinta provocando un mal trabajo.

Es necesario mencionar que este trabajo de producción se llevó de manera paralela a la investigación por lo que en cuanto a la búsqueda de información en la redacción del primer capítulo no tuve mayor problema que el entender las posturas teóricas de cada autor; el segundo capítulo de igual forma fue un repaso a las fuentes históricas del grabado.

Ante la escasa información obtenida sobre la

¹⁷Pieza redonda de cartón cubierta con hoja de bambú.

Teoría del Grabado fue difícil detectar que información podía tomarse con un fundamento teórico, en el libro *Un ensayo sobre grabado*, el tema del grabado, la reproductibilidad, los términos técnicos y más son abordados de manera histórica pero también con propuesta de teorizar al grabado.

Ya para el tercer capítulo la información sobre ilustración fue un tanto más complicada, pues si bien existen libros sobre ilustración la mayoría de ellos se dedica a explicar de qué manera vender la ilustración, o algunos otros libros son más que nada catálogos de ilustradores ya consagrados. El único libro con que me encontré que trataba la historia de la ilustración y obviamente del libro ilustrado fue: *El arte de ilustrar libros infantiles*, de manera brevísima el autor refiere a hechos históricos sobre este tema.

PAMPEDIA, el libro ilustrado infantil resultante de este proyecto de investigación-producción donde se aplican estos ocho grabados a color, fue pensado para ser utilizado en las aulas preescolares y facilitar el aprendizaje de la Teoría del Color, así como mostrar al preescolar que los colores van más allá de las mezclas, pues estos grabados corresponden a fragmentos del libro *De lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky, y como bien sabemos este teórico y artista ruso tenía una concepción muy espiritual de la relación de los colores con la música, los sonidos, las sensaciones, es decir, con un todo.

Por último menciono que en esta relación disciplinaria que se aborda en la tesis en torno al Diseño, la Ilustración y las Artes Visuales no es extraño exponer y acentuar dicha relación, pues vemos cada vez mayor número de artistas que

se desempeñan en labores propias del diseño y viceversa; son complemento y se retroalimentan; el Arte se enriquece de los programas que son propios de Diseño y éste a su vez se complementa de las técnicas propias del Arte para formar así piezas que conllevan en su proceso conocimientos de ambas disciplinas, aplicadas de diferente manera pero al fin complemento.

Bibliografía

- Albarrán, Chávez, Marco Antonio, *Técnicas prácticas de la xilografía multicolor*, (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México), 1988,
- Carle, Eric, *El artista que pintó un caballo azul*, Kalandraka Ediciones, Andalucía, Colección libros para soñar, 2012, 28 pp., ils.
- Chamberlain, Walter, *Manual de grabado en madera*, traducido por Fernando Borrajo, Hermann Blume, Madrid, 1988, 184 pp., ils.
- Dondis, A. Donis, *La sintaxis de la imagen*,
- Edwards, Betty, *El color. Un método para dominar el arte de combinar los colores*, Urano, 220 pp., fots.
- Hall, Andrew, *Ilustración*, traducido por Olga Usoz Chaparro, Blume, Barcelona, 2011, 228 pp., ils.
- Itten, Johannes, *El arte del color*, Noriega Editores, México, 1994, 95 pp., fots.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, traducido por Elisabeth Palma, Ediciones Coyoacán, México, 2007, 134 pp., fots.
- Manguel, Alberto, *Leer imágenes*, traducido por Carlos José Restrepo, Alianza Editorial, Madrid, 2002, 388pp., fots., ils.
- Monroy, Manuel, *Impresiones en negro*, Selección de textos de Carlos Tejeda, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012, 32 pp., ils.
- Musacchio, Humberto, *El taller de gráfica popular*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, 214 pp., ils., fots.
- Pla, Vivas, Vicente, *La ilustración gráfica del siglo XIX*, PUV, Universidad de Valencia, 2010, 408 pp., ils.

- Plancarte, Morales, Francisco, *El grabado en relieve dentro de la ilustración*, (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México), 1986,
- Relinque, Aragón E., *Guía visual práctica para la mezcla de colores*, tercera edición, Aragón Ediciones, España, 1992, 64 pp., ils.
- Rodríguez, García, Cristina, *El grabado historia y trascendencia*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1989, 141 pp., ils.
- Salisbury, Martin, *El arte de ilustrar libros infantiles*, traducido por Cristina Rodríguez Diéguez, Blume, Madrid, 2012, 192 pp., ils.
- Salisbury, Martin, *Imágenes que cuentan. Nueva ilustración de libros infantiles*, traducido por Olga Hernando, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, 160 pp., ils.
- Stoll, Walsh, Ellen, *Pinta ratones*, traducido por Gerardo Cabello, décima reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, Colección los especiales de A la orilla del viento, 2012, 30 pp., ils.
- Tullet, Henre, *Un libro*, Océano, México, 2010, 60 pp., ils.
- Virilio, Paul, *La máquina de visión*,
- Westheim, Paul, *El grabado en madera*, traducido por Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 298 pp., ils.
- Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2007, 385 pp., ils.
- Zeegen, Lawrence, *Principios de la ilustración*, traducido por Sílvia Pujol, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, 176 pp., ils.

| | |
|--|--|
| | |
|--|--|