



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

**TRADUCCIONES VISUALES: CONSTRUCCIÓN
E INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES
REPRESENTATIVAS COMO LENGUAJE
APLICADO AL LIBRO DE ARTISTA**

TESIS

Para obtener el título de:

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

Andrea Cecilia Trejo Padierna

DIRECTOR DE TESIS:

Maestro Fernando Ramírez Espinosa

México, CDMX, 2022



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.

*Agradecimientos:
A mis profesores,
amigos, familia y sobretodo
a mis mascotas que me
ayudaron a hacer este
proceso más ameno.*

1 La imagen y el libro: breve introducción a los conceptos y su relación histórica

| | |
|--|-----------|
| 1.1 LA IMAGEN: BREVE INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1.1.1 Definición y categorías | 1 |
| 1.1.2 Estructura y teoría de la construcción de las imágenes para una significación plástica | 10 |
| 1.2 EL LIBRO: ANTECEDENTES Y CONCEPCIÓN EN OCCIDENTE | 14 |
| 1.2.1 Algunos antecedentes del libro impreso | 14 |
| 1.2.2 La imprenta | 19 |
| 1.3 EL LIBRO Y LA IMAGEN | 33 |

2 Semiótica de un lenguaje visual

| | |
|--|-----------|
| 2.1 ICONICIDAD Y REPRESENTACIÓN | 41 |
| 2.1.1 Modelos icónicos en la imagen | 41 |
| 2.1.2 Visión, percepción y realidad | 48 |
| 2.1.3 La representación y la imagen | 54 |
| 2.1.4 El caso de la representación “abstracta” | 62 |
| 2.2 INTERPRETACIÓN, COMUNICACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE MENSAJES VISUALES A TRAVÉS DE LA SEMIÓTICA VISUAL | 65 |
| 2.2.1 Semióticas visuales: Un acercamiento teórico | 65 |
| 2.2.2 Códigos lingüísticos y códigos visuales: la construcción de mensajes visuales | 72 |
| 2.2.3 La imagen como texto | 78 |
| 2.3 NARRATIVAS VISUALES: ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y DISCURSIVAS, INTERPRETACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO EN LA IMAGEN | 86 |
| 2.3.1 Semiótica greimaisiana: estructuras discursivas y semio-narrativas | 86 |
| 2.3.2 Coherencia textual y competencia discursiva | 93 |
| 2.3.3 Secuencialidad y narrativa | 98 |

3 Análisis del libro de artista como lenguaje visual

| | |
|--|------------|
| 3.1. EL “LIBRO DE ARTISTA” Y OTRAS VARIACIONES | 103 |
| 3.2 EL LIBRO-OBRA COMO MODELO DE PRODUCCIÓN | 111 |
| 3.2.1 Estructuras del libro-obra: Elementos y códigos lingüísticos | 111 |
| 3.2.2 El libro como lenguaje visual autónomo | 115 |
| 3.3 REFERENTES VISUALES: EL LIBRO DE ARTISTA Y SU RELACIÓN CON EL LENGUAJE VISUAL | 120 |
| 3.3.1 Bruno Munari y su teoría | 120 |
| 3.3.2 Ulises Carrión y su teoría | 126 |
| 3.2.3 Kveta Pacovská, su producción | 133 |
| 3.3.4 Adele Outteridge, su producción | 140 |
| CONCLUSIONES | 145 |

FUENTES DE INFORMACIÓN 150

TABLA DE IMAGENES 153

INTRODUCCIÓN

La imagen y los mensajes visuales dentro del mundo del arte han desempeñado un papel crucial para el análisis de este mismo, aun cuando la relación entre estos, sus creadores y sus espectadores precede a la idea de lo que conocemos ahora como «arte» en occidente. El estudio de las imágenes y de nuestra relación con ellas antes y después de que se pudieran considerar arte es tanto distinto como continuamente cambiante, y, sin embargo, siempre necesario para entender cómo construimos nuestras realidades a través de ellas.

Con la llegada del estructuralismo y con ello, el primer acercamiento hacia los estudios semióticos dado alrededor de 1920 hemos podido encontrar nuevas maneras de estudiar las imágenes, los signos, y los mensajes visuales que resultan de estos, y en consecuencia se nos han proporcionado nuevas herramientas para el estudio de las obras de arte (aunque a veces pudiera existir un conflicto entre ambas disciplinas) dichas herramientas resultarían cada vez más relevantes en tiempos actuales en los que podríamos afirmar que vivimos y experimentamos el mundo a través de imágenes cada vez con más frecuencia.

Si bien el arte siempre se ha ido transformando, es a partir de las vanguardias del siglo XX hasta nuestros días que la configuración de lo que constituye como arte y cómo definimos a este mismo ha sufrido de grandes transformaciones que han culminado en nuevas maneras de generar propuestas artísticas y nuevas construcciones visuales. Esto ha provocado que las categorías “clásicas” del arte sean transgredidas por una infinidad de nuevas intertextualidades, en cuanto a lenguajes artísticos y lenguajes visuales se refiere, las cuales nos proporcionan con nuevas maneras de análisis y estudio tanto para las artes visuales como para los mensajes visuales en general.

En este sentido, el libro de artista se presenta como una particularidad, pues no solo se trata de una reinterpretación de un elemento tan antiguo e importante dentro de la cultura occidental como es el libro, sino de examinar sus estructuras y hacer uso de estas para construir un nuevo mensaje, es decir, la relación entre su forma y su contenido así como la interacción entre varios lenguajes de origen y características variadas que este presenta, lo convierte en uno de los medios de producción ideal para ilustrar las nuevas maneras en que el arte hace uso de distintos lenguajes para conformar nuevas comunicaciones.

Teniendo esto en cuenta, podemos entonces plantearnos la interrogante sobre qué podemos considerar ya no solamente un lenguaje visual sino una imagen como tal. Si la imagen, como mensaje está conformada por elementos semióticos analizables que pueden ser aplicados a un

número de variados mensajes visuales, así como distintos medios de producción artística, el libro de artista entonces podrá no solo ser analizado como un mensaje visual, sino como una imagen en sí misma en lugar de como un simple contenedor de estas, lo que nos lleva a la pregunta ¿El libro de artista es una imagen? Dentro de esta investigación se buscará indagar esta interrogante con el objetivo de probar que, si el libro de artista puede ser analizado semióticamente como una imagen, entonces es posible construir y considerar al libro de artista como una imagen misma a través de elementos de la comunicación semiótica.

Por tanto, en esta investigación se buscará responder a este cuestionamiento a través de tres capítulos, dentro de los cuales empezaremos indagando brevemente en el concepto de la imagen plásticamente, y, al mismo tiempo haremos una breve introducción dentro de la historia, antecedentes y relación del libro y la imagen y de la relación entre ambos conceptos, con el objetivo de limitar nuestro campo de investigación, y entender cómo es que el libro como medio ha ido evolucionando a través de su historia. Posteriormente, empezaremos a delimitar y analizar conceptos tanto de semiótica general como de la semiótica visual para entender cómo es que se forman y analizan los mensajes visuales a través de esta disciplina y cómo podemos hacer uso de sus herramientas para construir nuestros propios lenguajes en las artes; y finalmente analizaremos al libro de artista como medio visual independiente desde una breve introducción al desarrollo de este dentro de la historia del arte hasta definir a qué nos referimos cuando hablamos de “libro de artista”, e igualmente, buscaremos encontrar aquellos elementos y herramientas semióticas de los que podemos hacer uso para su construcción como un lenguaje propio, para por último señalar y analizar estos elementos de la manera en que hacen posible que el libro de artista sea un género tan diverso a través de cuatro artistas quienes trabajan con el libro de artista de manera muy distinta, con el propósito de entender y estudiar como se desarrollan los elementos previamente señalados como un lenguaje visual en y a través del libro de artista o libro obra.

Así, inicialmente partiremos de la idea de que la imagen es un lenguaje y, por tanto, se desenvuelve por medio de procesos de comunicación, dentro de los cuales encontramos otros procesos como los de emisión, construcción, interpretación o lectura, asociación, deconstrucción, etc., y que de igual manera, el libro de artista presenta una estructura similar (y tal vez un poco más clara) en cuanto a que es un lenguaje o una intertextualidad de códigos del lenguaje en su propio valor, por lo que, si hacemos uso de las ciencias del lenguaje visual (o más específicamente de la semiótica visual) y de la comunicación dentro de los mensajes de esta naturaleza, podemos llegar a entender mejor cómo nos relacionamos visualmente, tanto en un contexto cotidiano como en uno artístico, con las imágenes, y también, entender cómo es que

construimos y hacemos posible el uso del lenguaje y por consecuencia de la comunicación de las imágenes que nosotros mismos producimos en nuestras cotidianidades y en nuestros medios y procesos de producción.

La imagen y el libro: breve introducción a los conceptos y su relación histórica

1.1 LA IMAGEN: BREVE INTRODUCCIÓN

1.1.1 DEFINICIÓN Y CATEGORÍAS

El concepto de «imagen» y su desarrollo como elemento cultural, precede a aquel del Arte y ha sufrido distintas transformaciones a través de su historia; desde la concepción del «arte» tanto como una idea como una institución, el papel de la imagen y de los estudios de esta ha sido algo que, si bien aún mantiene relevancia dentro de estos, de cierta forma también ha permanecido en el margen, pues hablar de una obra de arte no es lo mismo que hablar del concepto de imagen. Los estudios de los signos que dieron lugar a una teoría de la imagen como la conocemos actualmente no empezaron a formalizarse sino hasta el **SIGLO XIX** (aunque discusiones sobre la imagen y las representaciones siempre han sido constantes en la discusión de las artes) y en este capítulo analizaremos entonces tanto los valores formales de la imagen, como algunas de las teorías de su construcción y sus elementos desde un punto de vista plástico como de uno semiótico, resaltando así, sus cualidades comunicativas a través del uso de sus elementos formales.

Actualmente, vivimos y nos desarrollamos dentro de un mundo conformado de imágenes, por lo que, podemos afirmar que la mayoría de nosotros tenemos una noción colectiva y superficial sobre qué son las imágenes y, que hasta cierto punto, contamos con las habilidades para hacer uso de estas dentro de nuestros procesos de comunicación cotidianos –hagamos uso de las imágenes en un ámbito “profesional” o no–, de tal manera que, a primera instancia, podría parecernos algo ridículo dedicar un espacio exclusivo a la definición de la imagen y sus elementos.

Sin embargo, definir la imagen en un término concreto y universal resulta bastante complicado y pudiera ser incluso contraproducente, pues puede o resultar demasiado restringente, debido a que no solo es difícil englobar a la imagen como un total, ya que tanto existen diferentes tipos de imágenes y, en consecuencia, diferentes maneras de clasificarlas, o como le asignamos cotidianamente el término “imagen” a muchas cosas distintas (ilusiones, esculturas, pinturas, proyecciones, entre otras) esto a su vez, también provoca

problemas fundamentales en su estudio (y en una metodología de este), pues no solamente se trata de estudiar a la imagen como una manifestación psíquica, física o visual, también se deben tener en cuenta campos como la fisionomía del ojo, la percepción, la representación, la vista, la mente, los procesos de pensamiento, la figura, la memoria, el soporte, etc., de modo que si se busca abarcar un tema tan amplio como lo es la imagen, primero que nada se deberá delimitar entonces a qué ámbito de la imagen nos vamos a referir, desde qué enfoque y a partir de cuáles elementos.

En primer lugar, ya establecimos que la imagen y el nombre de «imagen» se le es otorgado y puede referirse a distintas cosas y conceptos que parecieran no tener un punto en común, a pesar de esto, podemos empezar por hacer una generalización de las imágenes desde lo más universal hasta lo particular con el objetivo de buscar un punto de inicio en el cual fundamentaremos los siguientes capítulos.

Inicialmente, si deseamos entender cómo es que la imagen funciona no solo como un medio comunicativo sino además como uno significativo, debemos abarcarla desde un punto de vista semiótico, pues la semiótica “*estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego los agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como procesos de comunicación*” (Eco, 2016, p. 36). De tal manera que nos servirá como una forma para segmentar a la imagen como un sistema comunicativo hasta sus elementos más puros.

Partimos entonces de las teorías sobre el estudio de los signos de CHARLES PEIRCE Y FERNINAND DE SAUSSURE, quienes son considerados los pioneros de los estudios sobre los signos. Por un lado, nos encontramos con SAUSSURE quien puede ser considerado como uno de los padres de la teoría de los signos y de su construcción como lenguaje. La idea general de SAUSSURE es que el signo existe como una relación binaria entre un significante (aspecto material del signo) y un significado (concepto) y, a partir de esto, la relación para la significación estaría contemplada totalmente entre el objeto y su signo.

Por otro lado, PEIRCE (2017), partiendo de las ideas de SAUSSURE, desarrolló una teoría en la que existe una relación triádica entre un *representamen* (signo) un objeto y un interpretante, esta relación (siempre triádica) la definiría como semiosis, de forma que definiría al signo como: “... *algo que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien... crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez, un signo más desarrollado*” (p. 22), al objeto como: “*Aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información sobre el mismo*”

(p. 24) y, finalmente, el interpretante será una función mediadora, es decir, un signo creado al interactuar con otro signo: un signo de otro signo.

Así mismo, PEIRCE genera una división triádica de los signos: en cuanto al signo en sí mismo, en cuanto al signo y su objeto y en cuanto al signo y su interpretante, que resultó en una categorización específica de los signos (qualisingnos, sinsignos, legisignos; íconos, índices, símbolos y finalmente remas, dicentes y argumentos)¹ de los cuales resaltan aquellos en la segunda tricotomía en los estudios sobre signos y mensajes visuales, por lo que nos conciernen: los íconos, índices y símbolos; en especial los iconos, en donde un **ícono** será: “... *un signo que refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios y que posee igualmente exista o no tal objeto*”(Peirce, 2017, p.30), pues como señala UMBERTO ECO (2016), mientras los símbolos visuales son parte de un lenguaje codificado y los índices pueden ser considerados como signos convencionales, el caso de los íconos es más complicado.

A partir de esto es que, siempre que hablemos de imagen en estos primeros apartados, hablaremos en términos icónicos, PEIRCE, llamó a la imagen misma un hipo-ícono en su libro *La ciencia de la semiótica*² y, en sus mismos términos, que algo (un signo) sea icónico, implica que este mantenga una relación de similitud con el objeto del que “está en lugar de”, tal similitud, deberá ser cualitativa en cuanto a este, es decir tanto el ícono como el objeto deberán compartir, aparentemente, las mismas cualidades, el ejemplo más claro de esto posiblemente sea una fotografía de retrato, cuando la observamos podemos decir que esta imagen aparece en lugar de un alguien en particular debido a que reconocemos los caracteres que se parecen a aquellos de ese alguien, es decir, atribuimos las similitudes que vemos presentes en la imagen, con las que conocemos de un sujeto en particular como el color de ojos, vestimenta, fisionomía, etc.

A primera instancia, esto podría parecer una base satisfactoria sobre los signos visuales y de su comprensión a partir de una teoría de estos y su relación tanto como con los objetos como con sus interpretantes, sin embargo,

[1] *La ciencia de la semiótica* [243-253] “Una tricotomía de los signos”, “Una segunda tricotomía de los signos”, “Una tercera tricotomía de los signos”.

[2] “Las imágenes son Hipoiconos que comparten primeras primeridades”

la definición sobre iconicidad planteada por PEIRCE presenta una pregunta mayor sobre el concepto de iconicidad, la semejanza y la representación. Si lo llamado icónico está basado en un parecido cualitativo, entonces el ejemplo del retrato fotográfico no podría ser un modelo de algo que es icónico en un sentido estricto, pues un retrato es bidimensional y no presenta las mismas cualidades que las de un sujeto vivo, con la capacidad de movimiento, la misma textura en la piel, etc., siendo este tan solo uno de los problemas que esta idea de “iconicidad” presenta. Siguiendo esta idea, la semejanza de un ícono con su objeto estará medida simplemente en apariencia de sus cualidades, de algo que “se parece a” y no algo que en realidad tenga cualidades comunes al objeto, y, por lo tanto, hablamos de un problema de reconocimiento.

De esta manera, el concepto de iconicidad primeramente planteado por PEIRCE ha sido replanteado y refutado por diversos autores debido a la problemática que esta presenta tanto desde un ámbito de identificación visual como desde un ámbito de la representación y de lo semiótico –esto se discutirá en el siguiente punto– pero por ahora, nos quedaremos con la idea general de que la imagen, es un sistema icónico y como tal puede explicarse desde la relación icónica con su objeto, es decir, desde su aparente semejanza, similitud o parecido con el objeto que representa. No obstante, hay que aclarar, que el concepto de semejanza o similitud en la representación que manejaremos en esta ocasión no está necesariamente relacionado con el de mimesis o imitación, pero esto lo abarcaremos más adelante.

A partir de esta idea reconocemos, por ahora, que las imágenes poseen, sin importar que tipo de imágenes sean, una naturaleza icónica, es decir, la imagen siempre será un ícono antes que se le dote de alguna otra significación por medio de una lectura y, a partir de esto, podemos presumir que la imagen está construida a partir de signos icónicos conformando un sistema de códigos de la misma naturaleza. Así, partiendo del hecho de que toda imagen, de la cual nos referiremos en esta investigación, posea cierta “semejanza, similitud y parecido” con su objeto, podemos además añadir, que toda imagen será, una representación icónica de la realidad. El concepto de representación, lo abarcaremos como aquel de “evocar” algo, más concretamente usaremos la definición de SANTOS ZUNZUNEGUI (2010) sobre la función de la representación de «*ofrecer/mostrar de nuevo*”, *una cosa transformando en un signo lo que ya existe en la vida o imaginación.*» (p.57)

Continuando, aún después de abarcar esta idea de iconicidad, y, con ello, de aquello que llamamos sistemas icónicos, nos encontramos frente a una enorme cantidad de fenómenos, disciplinas y conceptos que cumplen con estos requisitos y, en consecuencia, que pueden ser y son considerados como

«imágenes», y, por tanto, resulta necesaria una taxonomía de estos mismos.

Empecemos pues, con una comparación de las definiciones generales; como a la mayoría de las cosas, a lo largo de la historia a la imagen se le han atribuido distintas definiciones que responden a su contexto espacial y temporal, que podrían darnos una idea más completa sobre lo que la imagen nos propone al momento de estudiarla, pues proporcionarían un contenedor que limitaría nuestras áreas de trabajo e interés, así como una idea general a los conceptos a los que nos enfrentamos y aunque pudiera parecer un poco arbitrario, como ya vimos, una categorización es necesaria cuando nos enfrentamos a algo tan diverso como al hecho del estudio de la imagen y sus elementos consecuentes.

De tal manera, podemos partir de una definición del factor constante en todo tipo de imágenes que es la iconicidad, o, mejor dicho, la naturaleza icónica de las imágenes mismas, usaremos esto como un punto de partida de forma que podamos realizar una taxonomía de los distintos casos de elementos que comparten esta característica y así, poder proceder a una definición de los elementos para este caso específico.

Para dar un primer acercamiento, parecido, semejanza y similitud, son los elementos que todos los tipos de imágenes comparten –y conceptos que serán de gran importancia más adelante– para aclarar estos conceptos habrá que responder a la pregunta: ¿semejante, a qué? Como ya vimos anteriormente, toda imagen posee una naturaleza icónica, y, en consecuencia, será una representación de la realidad, para explicar de manera más concreta esto, **JUSTO VILLAFANE (2006)** plantea la idea de una “modelización de la realidad”. Para él toda imagen posee un referente en la realidad de forma que, todo proceso de síntesis visual será posible a partir de un número de conceptos visuales que el sujeto ha ido extrayendo de su entorno, y, por lo tanto, toda imagen constituye un modelo de la realidad, que se obtendrá a partir de un proceso de visualización, análisis, selección y sintaxis de la información visual que denominará como “modelización icónica”, de la cual, se pueden dividir dos grandes fenómenos que permiten que esta sea posible: el proceso de percepción y la representación visual. De manera que: *“La percepción y la representación visuales son responsables de la modelización icónica, se basan en una serie de mecanismos sui generis que confieren a la imagen esa especificidad que la caracteriza y distingue de otro tipo de productos comunicativos”* (p.31).

Así, el proceso de modelización icónica pasará por dos grandes etapas: una primera modelización de la realidad en la que el sujeto realizará un análisis visual del cual extraerá información de forma esquemática en lo que el autor llama un

esquema pre-icónico, que definirá como modelización icónica, y una segunda modelización de la realidad que denominará modelización representativa en la que, por medio de un proceso de abstracción de la información visual, el sujeto ordenará los elementos del mismo y culminará con la materialización de una imagen, de modo que, el primer proceso le confiere al proceso de percepción y el segundo al de representación visual.

A partir de aquí, VILLAFANE formula tres maneras de modelización de la realidad: **representativa**, **simbólica** y **convencional**, estos tipos de modelización, son, precisamente, tipos de funciones icónicas, es decir, que no son distintos tipos de imágenes, sino maneras en las que modelizamos la realidad para generar a las imágenes mismas, de la cual nos interesa la representativa que consiste en que: *“la imagen sustituye a la realidad de forma analógica, entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural que puede ser variable en cuanto a la iconicidad”* (Villafañe, 2006, p.36). Con esto, fundamentamos la base sobre a lo que nos referiremos cuando hablemos de iconicidad en la imagen, es decir, hablaremos de iconicidad siempre y cuando esta se comporte como una función icónica representativa de la imagen, o sea, la representación y la iconicidad estarán íntimamente relacionados pues las representaciones icónicas modelizan la realidad sustituyendo la información adquirida visualmente a partir de esta pertinentemente. Igualmente, nos ocuparemos de la representación y su relación con la percepción y la representación visual, de manera que, desde esto, podemos empezar a generar una categorización de las imágenes.

Para VILLAFANE, la imagen da pauta para ser clasificada y definida en función de múltiples criterios, que, en este caso, él reduce a tres: el nivel de realidad, que tiene que ver con el grado icónico de las imágenes; la materialidad de las imágenes, que se relacionan con la apariencia que una imagen pueda presentar; y finalmente su definición estructural, de la cual existen elementos constitutivos que al ser ordenados establecerán una forma de sintaxis. Dentro de estas existen categorizaciones aún más específicas:³

- **Nivel de realidad de la imagen:** En donde el tipo de imagen y su uso se clasifican acorde a las escalas de iconicidad en las que una imagen es menos o más icónica dependiendo del nivel en que se encuentre. Este tipo de clasificación no nos resulta muy útil por el momento debido a los problemas que esta idea de iconicidad presenta, sin embargo, podemos

[3] Para una profundización mayor de estos criterios, consultar la segunda parte de *Introducción a la Teoría de la Imagen*.

dejarla a un lado por ahora.

- **Materialidad de la imagen:** Se refiere a la apariencia que la imagen pueda presentar, es decir la materialidad que informa a las imágenes. De este criterio, se dividen cuatro tipos de clasificación: natural, mental, creadas y registradas, de las cuales las primeras no serán imágenes no manipuladas y las dos restantes serán obtenidas mediante un sistema de registro, sea este manual o mecánico y, serán definidas de la siguiente manera:
 - ▶ **Imágenes naturales:** Son aquellas en las que el individuo extrae del entorno que le rodea cuando existen condiciones lumínicas que permitan la visualización. Son las imágenes de la percepción ordinaria. No están manipuladas, pero cuentan con un soporte que es la retina.
 - ▶ **Imágenes mentales:** Tienen un contenido sensorial, suponen modelos de la realidad, en muchos casos altamente abstractos: tienen, por tanto, un referente y su contenido está interiorizado, es decir que su contenido es de naturaleza psíquica. De igual forma estas imágenes no necesitan la presencia de un estímulo físico para surgir y no cuentan con un soporte físico.

Estas dos categorías corresponden a las imágenes no manipuladas

- ▶ **Imágenes creadas:** Son generalmente vehículos de comunicación o, al menos, son significativas, en estas además de contar con la mediación del sistema visual humano y la conducta también se deberá contar con la mediación del material que generalmente afecta al resultado visual de la imagen.
- ▶ **Imágenes registradas:** Son imágenes creadas que nos ayudan a ver la realidad de manera indirecta, estas presentan una medición más que las anteriores que es el proceso de copiado.⁴

Estas son imágenes manipuladas y, por tanto, tienen una necesidad de contar con un sistema de registro, a partir de esto se proponen tres sistemas

[4] Si se desea obtener más información sobre el proceso de copiado y su importancia en el resultado de la imagen consultar *Introducción a la Teoría de la imagen* capítulo dos, tercera parte.

de registro de la imagen: por adición, en el que se añaden al soporte nuevos elementos, como en la pintura; por modelación, en donde se da una acción directa sobre el soporte que genera la imagen como en la escultura o en una matriz de grabado; y por transformación, que implica una alteración profunda de la materialidad del soporte, como en el caso de las emulsiones fotosensibles al ser impresionadas por la luz.

- **Estructuras de la imagen:** de las cuales se clasificará a las imágenes basándose en el criterio estructural que presenten, en este caso, VILLAFANE las divide en tres grandes grupos: estructura espacial, estructura temporal y estructura de relación, en donde solo las dos primeras serán estructuras cualitativas (pues pensar en categorizar las imágenes de acuerdo a su tamaño por ejemplo, resultaría un tanto ridículo), de igual manera, las estructuras de la imagen se ocupan de ciertas propiedades de la imagen que resultan en otras categorizaciones de la misma.

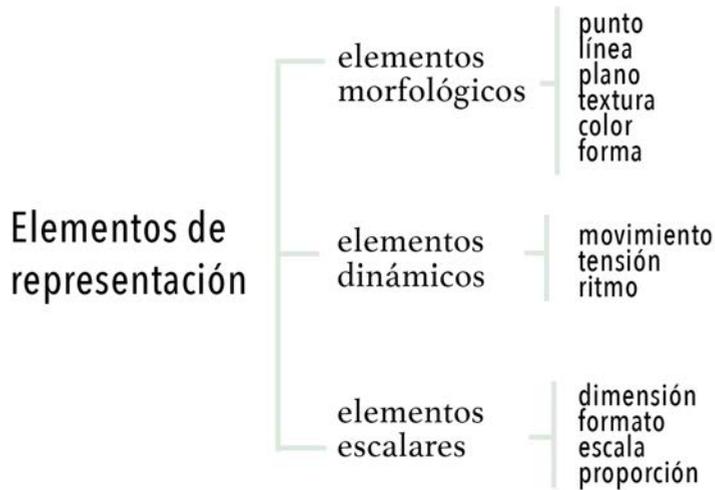
De tal manera que, partiendo de estos tres criterios, podemos generar una taxonomía de las imágenes, así como definir nuestro enfoque de estudio al hablar de «imagen», en esta ocasión y para una explicación más clara y concreta, dejaremos de lado momentáneamente el nivel de realidad de la imagen, pues como apuntamos con anterioridad, existe un problema con esta idea de 'iconicidad' y nos quedaremos con la idea superficial de una naturaleza icónica de las imágenes, así como hablaremos de sus elementos más adelante, sin embargo, tomaremos la idea de 'imágenes creadas' y sustituiremos el nombre de este término por el de 'imágenes gráficas' como nuestro objeto de estudio. De forma que, hablaremos de aquellas imágenes que son generadas a través de un sistema de registro –manual o mecánico– que tienen una intención comunicativa y, al ser vehículos comunicativos, son también, significativas.

Como mencionamos, para VILLAFANE, toda imagen consta de tres estructuras: la espacial, la temporal y la de relación, por lo que la imagen cuenta con elementos formales organizados en estas mismas estructuras, que presentan las mismas características y que de la misma manera en que el alfabeto comprende los elementos más básicos del lenguaje escrito, conforman entonces una especie de alfabeto visual que, según el autor pueden reducirse a trece elementos agrupados en tres categorías:

- ▶ **Elementos morfológicos:** punto, línea, plano, textura, color y forma.
- ▶ **Elementos dinámicos:** movimiento, tensión y ritmo.
- ▶ **Elementos escalares:** dimensión formato, escala y proporción.

[fig.1]

Elementos de representación de acuerdo con Villafañe (2012)



Para aquellos quienes alguna vez se han enfrentado a un proceso de producción de imágenes gráficas, estos elementos no resultarán ajenos, pues son los elementos fundamentales para la construcción de este tipo de imágenes, y también, elementos básicos tanto para un análisis formal de una obra, como para una construcción técnica de esta.

De tal forma tendremos como elemento de estudio a aquellas imágenes que han sido categorizadas con el nombre de “imágenes figurativas”, es decir, aquellas imágenes que autores como GUBERN ROMAN (1996) han definido como “representación esquemática o ultra simplificada de elementos visualmente perceptibles del mundo real” (p.183), y en este caso, nos enfocaremos en aquellas representaciones que se construyen a partir de elementos gráficos así como la posibilidad de análisis que estas presentan a través de estos.

1.1.2 ESTRUCTURA Y TEORÍA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IMÁGENES PARA UNA SIGNIFICACIÓN PLÁSTICA

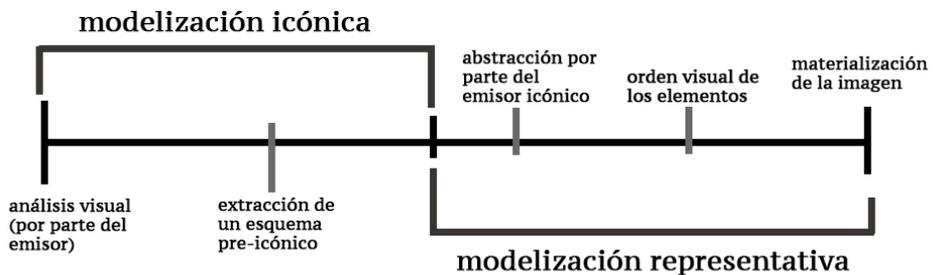
Una vez delimitado nuestro concepto de imagen y sus elementos, el siguiente paso es preguntarnos ¿Cómo construimos una imagen? Cuando hablamos de construcción de una imagen, nos estamos refiriendo a una imagen gráfica, que se conforma de los elementos que vimos previamente y, tiene una necesidad de un proceso de registro, que no tiene que ser necesariamente material pues en este mismo proceso existen imágenes digitales que nunca salen de este espacio.

Sin embargo, todo proceso de construcción de la imagen comienza con un proceso perspectivo. Como vimos anteriormente, es impensable que la imagen se produzca espontáneamente o sin un referente, pues, aunque esta no sea necesariamente “imitativa” de la misma, se crea a partir de algo existente en la realidad. Así, el primer paso para generar una imagen será la percepción, proceso en el cual profundizaremos más adelante y que por ahora reduciremos como el proceso de recolección de información de nuestro entorno mediante la vista y los procesos visuales.

Explicamos anteriormente que VILLAFANE propone una “modelización de la realidad” que consta de dos procesos, una modelización icónica, que es la primera etapa de la modelización en que se extrae la información visual por medio de la percepción y una modelización representativa que será aquella en la que se toma la información adquirida para materializar una imagen, estos dos procesos pueden ser explicados de la siguiente manera:

[fig 2]

Esquema del proceso de modelización de la realidad según Villafañe



A partir de esto, en este punto nos concentraremos en el segundo proceso de modelización: la modelización representativa, por lo que de momento nos incumbirá solo el proceso de orden visual de los elementos para una materialización de la imagen.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que, al construir una imagen, es decir al generar una interrelación o un orden de los elementos que la componen se generará una significación plástica. La significación plástica puede explicarse como: “... *la suma de todas las relaciones producidas por los elementos icónicos organizados en estructuras según un principio de orden, al margen del sentido del que, ocasionalmente la imagen es portadora*” (Villafañe, 2006, p.171). Según VILLAFañE, en la imagen existen dos tipos de significación, el sentido o componente semántico y la significación plástica de la imagen, y, aun si la imagen carece de sentido esta siempre poseerá una significación plástica. De la misma manera, BRUNO MUNARI (1985) nos habla de la posibilidad de dividir un mensaje visual en dos partes, la información, que lleva consigo el mensaje y el soporte visual, que será el conjunto de elementos que hacen posible el mensaje, de modo que, cuando hablamos de una significación plástica, nos referimos al soporte visual y no al sentido del mensaje que se le será otorgado a la imagen por medio de una interpretación o lectura.

Orden, organización y estructura serán los conceptos principales para entender cómo se construyen las imágenes, de tal manera que se pueda generar una especie de sintaxis visual. La sintaxis se entiende como un conjunto de reglas para el ordenamiento de elementos (en este caso palabras) que se utilizarán al momento de formar oraciones. Entonces, cuando hablemos de una *sintaxis visual* podríamos referirnos a un conjunto de reglas para el ordenamiento de elementos icónicos con la intención de conformar una imagen, sin embargo, el concepto de *composición* o sintaxis visual a diferencia de la sintaxis gramatical, no nos provee con reglas específicas y exactas para organizar los elementos plásticos dentro de la imagen, pues no existen reglas en un sentido estricto, y un intento de formulación de estas como una especie de manual pudiera parecer completamente subjetiva a la experiencia individual, pues al final de todo, quien decidirá como implementar el orden de los elementos de la imagen será el autor, quien establecerá este orden según considere más pertinente para lo que desee crear y comunicar, y que generalmente, lo hace de forma natural, es decir, sin tener que seguir una serie de pasos establecidos o un orden específico, lo que nos presenta un problema al momento en el que hablamos del establecimiento de una sintaxis visual.

Para dar una aproximación a este problema VILLAFañE toma de la gramática dos tipos de sintaxis, la regular que se basa en la unión más lógica y simple de las palabras y la figurada que autoriza el uso de figuras de construcción y las aplica al concepto de composición dentro de la imagen, en donde la composición normativa será aquella regida por el concepto de simplicidad y la composición transgresora será aquella donde caben las transgresiones del orden “natural” de la imagen. De estas se centrará en la composición normativa para explicar un proceso de construcción de las imágenes, pues según él, hay que conocer lo que se considera norma para poder entender qué y cómo se está transgrediendo posteriormente.

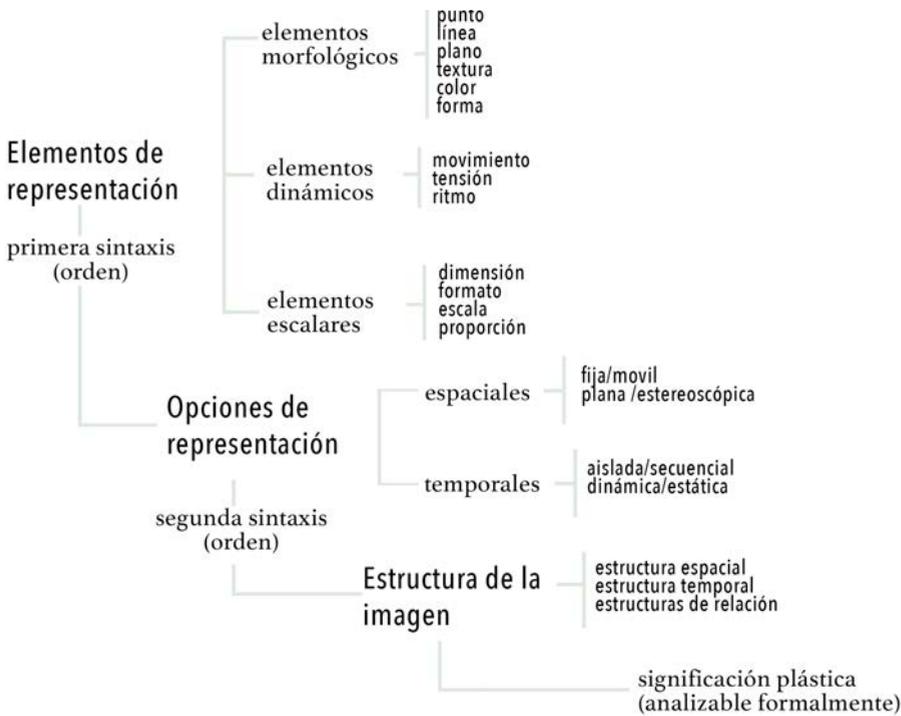
La composición normativa tiene como objeto principal conseguir el enunciado visual más idóneo de la realidad, es decir, será aquella que busque imitar la imagen natural⁵ de nuestra percepción. Para VILLAFañE, este orden visual de la imagen se basa en el orden visual natural, es decir aquel que percibimos no solo visualmente, sino que nos movemos dentro del mismo.

Como ya establecimos, el orden es el principio de la composición pues es a partir de una organización de los elementos plásticos de la imagen que generamos las mismas, no obstante, esta únicamente es una primera fase en el proceso de construcción de las imágenes, este orden, adquiere el nombre de orden icónico que puede reducirse a la relación entre orden, estructuras y significación.

El orden icónico conlleva el proceso de creación de estructuras a partir de un primer orden de elementos plásticos (morfológicos, temporales y escalares), esta primera etapa creará estructuras que, al ser ordenadas, darán lugar a un significado plástico. En cada imagen, existe una estructura básica, que consta de una estructura de relación, una estructura espacial y sumándose a esto la temporalidad, sobre esta estructura es donde se sustenta toda la representación. Por lo que el orden de los elementos plásticos será una primera sintaxis que generará estructuras, que al ser ordenadas nuevamente producirá una segunda sintaxis que terminará por dar una significación plástica a la imagen, para ilustrar esto VILLAFañE nos provee con el siguiente esquema:

[5] Concepto introducido por Villafañe en el segundo capítulo de *Introducción a la teoría de la imagen* que se refiere a la imagen que extraemos puramente a través de la visualización, es decir, será la imagen que extraemos del mundo natural tal y como lo vemos o percibimos.

[fig. 3]
 Esquema del
 proceso de
 sintaxis en la
 composición
 según Villafañe
 (2006)



En el cual, como podemos observar, encontramos dos momentos de sintaxis acorde a los elementos de la imagen ya explicados anteriormente.

Si bien este esquema es un buen acercamiento hacia el problema de una sintaxis visual, no quiere decir que el problema de la composición sea resuelto con un simple esquema de orden, la composición cumple, al final de todo, con el papel de organizar elementos para la manifestación de un significado, pero la construcción del significado también depende de la respuesta del espectador, cosa que veremos en el siguiente capítulo.

Muchos estudios se han hecho ya sobre la percepción y su papel dentro de la construcción de imágenes y en consecuencia de los significados de estas, de ahí que tengamos métodos de representación que dan lugar a conceptos como pueden ser “equilibrio” o “tensión”; sin embargo, por ahora nos basta con esta explicación, pues la conexión de tales ideas con ciertos parámetros perceptivos será explicada más adelante.

1.2 EL LIBRO: ANTECEDENTES Y CONCEPCIÓN EN OCCIDENTE

1.2.1 ALGUNOS ANTECEDENTES DEL LIBRO IMPRESO

La historia del libro, como producto cultural, está estrechamente ligada con la historia del arte, y, por tanto, es increíblemente extensa y detallada, incluso cuando se habla de la época previa a la invención de los procesos de impresión en occidente. Si bien el uso del lenguaje escrito como un medio de documentación de la información, eventos, ideologías, etc. ha existido desde las primeras civilizaciones y un ejemplo de esto podemos encontrarlo en tablillas de arcilla, de madera, los murales egipcios, e incluso las pinturas rupestres, la idea del libro como lo conocemos (un conjunto de páginas unidas que desarrollan y alojan un contenido en su interior) no se empezó a utilizar sino hasta inicios del **SIGLO IV D. C.** e incluso entonces –y después– de este tiempo, el libro como todo arte, pasó por una larga cadena de transformaciones y cambios consecuentes a sus alrededores y, por tanto, no podemos pasar desapercibidos todos aquellos modelos que sirvieron como antecedentes a este.

Abarcar todo aquello que pudiera ser considerado como anterior al libro impreso y que simultáneamente dio paso a lo que conocemos como libro hoy en día requeriría de un estudio a fondo de diferentes culturas, ubicaciones y temporalidades, de manera tal, que por cuestiones de extensión y relevancia para esta investigación, dividiremos lo que llamaremos la historia temprana del libro en tres grandes etapas anteriores a la imprenta: la Antigüedad (abarcada desde el antiguo Egipto hasta la caída del Imperio Romano), la Edad Media (que inicia desde la caída del imperio romano hasta llegar a principios del **SIGLO XIV**), y el Renacimiento temprano (que va desde inicios del *quattrocento* hasta la invención de la imprenta) en las que abarcaremos en rasgos muy generales las transformaciones sufridas, y aportaciones posteriormente relevantes, tanto en la forma, como en la distribución y la cultura del libro en occidente.

En un primer acercamiento, podríamos encontrar un antecedente concreto al libro tal y como lo conocemos, en cuestión de ser un medio de

registro y un contenedor de la información con un carácter más o menos catalogable, en el antiguo Egipto, alrededor del **MILENIO III** con los rollos de papiro que posteriormente se popularizarían en la Grecia antigua; estos rollos se introducirían a Grecia alrededor del **SIGLO III A. D. C.** a través de la exportación de materiales desde Egipto y en el **SIGLO V** el uso del papiro se habría vuelto común. La escritura de manuscritos requería de una caligrafía especial que era aprendida y realizada por especialistas los cuales se conocían como escribas y la manera de escribir era letra por letra al contrario de la escritura corriente que era cursiva y con trazos rápidos que estaban ligados entre ellos.

Así mismo, el título se encontraba generalmente al final del texto, pues así estaba mejor protegido, sin embargo, hay que mencionar que el empleo de un título como tal inició relativamente tarde y algunos de los papiros griegos más antiguos que se conocen muy rara vez poseen uno. A pesar de esto, es posible que por motivos de almacenaje se les agregara el nombre del autor junto con las palabras iniciales de cada obra y que con el tiempo se llegara a fijar en el borde superior del rollo una etiqueta en la que se escribía el título. También se poseen rollos de papiro donde podemos observar ilustraciones, que en su mayoría acompañaban textos que trataban asuntos de matemáticas o requerían de imágenes análogas, y en ciertos casos, se ilustraba el retrato del autor.

En el **SIGLO III A.D.C** se empezó a trabajar el cuero de forma especial para hacer posible su uso para la escritura, esta técnica se le atribuye a **EUMENES DE PÉRGAMO**, de quien se origina el nombre de pergamino. Una de las características que contribuyó a su difusión fue la capacidad que este presentaba de ser fácilmente raspado, de manera que permitía la posibilidad de borrar un escrito y hacer otro encima, igualmente, su producción no estaba limitada a un solo país y, por tanto, resultaba muchísimo más accesible, fue a partir del **SIGLO IV D. C.** que el uso del papiro disminuyó y al ser sustituido por el pergamino, se abrieron nuevas posibilidades.

A pesar de que el rollo había obtenido un aspecto cotidiano como la forma predeterminada para los textos escritos, este presentaba algunos defectos tales como la dificultad de lectura y el constante desgastamiento por la misma forma enrollable que poseía. Así, durante los primeros tiempos del Imperio Romano, basándose en pequeñas tablas con capa de cera, o sin ella, que habían sido usadas desde tiempos remotos por los griegos y que solían unirse formando una especie de cuadernillo, se implementó la forma que se conoce como códex o códice, que ha permanecido hasta nuestros días. Se estipulan algunos hallazgos de códices de pergamino del **SIGLO IV**, sin embargo, también se ha observado que en el **SIGLO V** este método de construcción del libro figuraba casi exclusivamente.

La forma del códex evolucionó su manera de ensamblaje empezando por una técnica donde se reunían sus hojas unas dentro de otras con un doblez único que formaba un solo cuaderno y que producía un libro tosco, hasta la manera de dividir un libro en varios cuadernillos para después unirlos por medio de un hilo como se hace en la actualidad.

Tras la caída del Imperio Romano (al iniciar la Edad Media) y con el triunfo del cristianismo, la iglesia romana adquirió un papel importante en sus comunidades religiosas e instituciones eclesiásticas para la continuación del cultivo del libro con la cultura monástica. Dentro de las órdenes religiosas una de las más destacadas es la de los monjes Benedictinos, dentro de esta (como en otras órdenes tanto irlandesas, italianas y francesas) se requería que los monjes pasaran su tiempo libre leyendo y para asegurarse del cumplimiento de este deber se les asignaba una pareja de veteranos como vigilantes; de esta costumbre, se dio lugar a la conservación y propagación de la literatura clásica, no por mero interés, sino por la necesidad de conocer y practicar tanto el griego como el latín para poder leer la literatura eclesiástica.

A partir de estos acontecimientos, y a medida que la cultura monástica se desarrollaba teniendo el latín como lengua principal, la escritura experimentó también varios cambios. Primeramente, fue apareciendo la escritura cursiva latina junto a la escritura capital y uncial, y poco a poco este tipo de escritura fue implementándose en los libros a medida que, hacia los tiempos de la temprana Edad Media, se adquieren características nacionales en los diversos monasterios, como la escritura visigoda en el **SIGLO VIII** al **XII** en España, la escritura merovingia en Francia, etc.

En la alta Edad Media la encuadernación se empieza a establecer como otra disciplina necesaria del arte del libro con las encuadernaciones de orfebrería, que se componen de placas de madera, decorada con relieves en marfil o cinceladas en plata y oro u engarzadas con piedras preciosas perlas y esmaltes. Este tipo de encuadernación se origina, al igual que la forma del códex de las tabillas de madera que eran usadas en la antigüedad para apuntes cortos y que en ocasiones especiales durante la época imperial eran construidas de marfil con cubiertas adornadas, y que, durante la Edad media fueron principalmente usados como encuadernaciones de manuscritos eclesiásticos. Este tipo de encuadernación se empleaba en los libros litúrgicos que eran utilizados en los actos de culto por lo que se les conoce también como encuadernaciones de altar, los motivos de los relieves generalmente estaban inspirados en escenas del mismo manuscrito y, por lo tanto, reproducían en su mayoría historias bíblicas como motivo central, así como empleaban en los marcos una ornamentación estilizada de flores y hojas. Por otro lado, para los manuscritos monásticos corrientes, era común

usar la encuadernación de cuero; para el **SIGLO XIV** las encuadernaciones de orfebrería se habían vuelto escasas y las encuadernaciones litúrgicas pasaron a ser realizadas más sencillamente en terciopelo o cuero con el metal siendo reducido a los resaltes.

Así como la orden de los Benedictinos jugó un papel importante para el impulso de la actividad literaria, a finales de la Edad Media las órdenes de los Franciscanos y Dominicos tuvieron una gran influencia en el proceso de fundación de las primeras universidades que se construyeron en el **SIGLO XIII** y que tenían estrecha conexión con la iglesia. Con el establecimiento de universidades se abrió paso a un nuevo modelo de librería que no había existido hasta entonces, y se agregó una nueva institución a la difusión de los libros. Durante la Edad Media, la difusión del libro quedó básicamente confinada a las iglesias, monasterios y universidades, no obstante, también los aristócratas tuvieron acceso a la cultura del libro.

La cultura del libro en su mayoría fue una cultura de la burguesía principalmente por el hecho de que durante la Edad Media los libros alcanzaban altos precios que no eran accesibles para aquellos ajenos a la clase alta. Alrededor de los **SIGLOS XIV** y **XV** la burguesía alcanzó una posición cultural social y económica que facilitó la colección de libros. En las bibliotecas de los burgueses a diferencia de aquellas de las universidades iglesias o monasterios, no existía una preferencia hacia el latín, y regularmente se encontraban libros en la respectiva lengua nacional (obras jurídicas, libros de medicina, botánica y poesía). Igualmente, con el florecimiento de la burguesía, la artesanía de la encuadernación se convierte en un oficio independiente a los monasterios lo que traería consigo otra transformación de la disciplina, asimismo, parte fundamental al crecimiento de la difusión del libro entre las clases burguesas fue también el inicio del uso del papel en lugar del pergamino.

La invención del papel se le atribuye a T'SAI LUN en el año **105 D.C.** cuando este empleó en lugar de seda –que había sido uno de los principales materiales usados como materia prima para soportes de escritura– materiales como cortezas vegetales, y restos de tejidos de algodón.

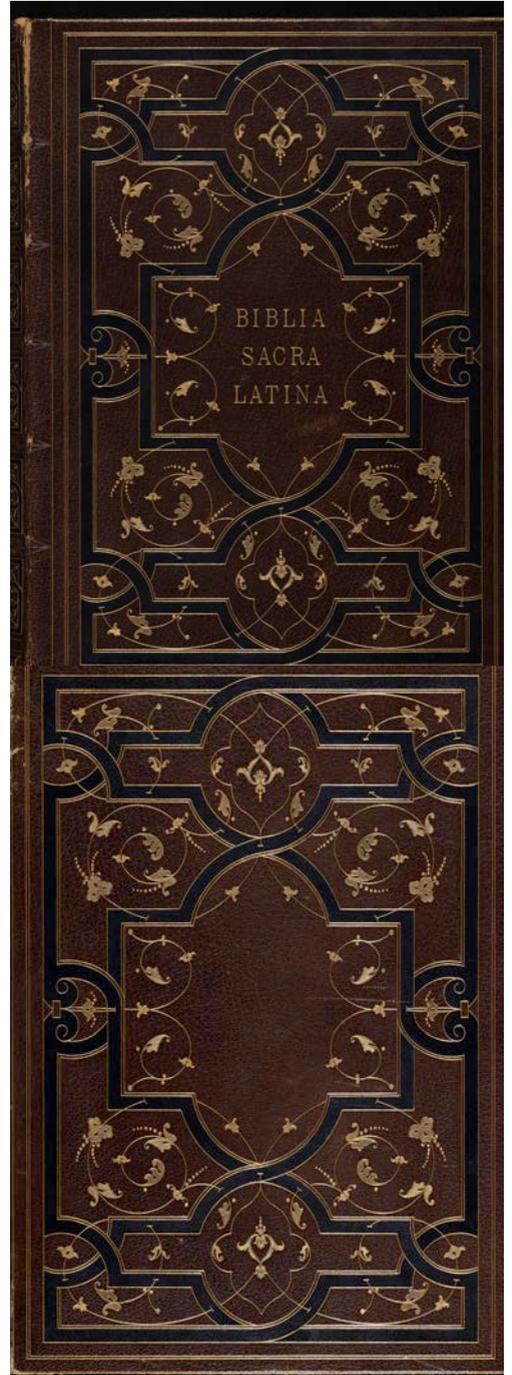
En el **SIGLO XII** los árabes llevaron la fabricación del papel a España, y alrededor de **1276** en Italia se establece el primer molino de papel, que consecuentemente, permitió que durante los **SIGLOS XIV** y **XV** Italia se convirtiera en el principal productor de papel. A lo largo de estos siglos, se comienzan a generalizar los manuscritos sobre papel pues este material resultaba más barato que el pergamino y el papel hecho a mano tenía una excelente calidad para la escritura.

Durante la segunda parte de la Edad Media la cultura monástica sufrió una decadencia y en muchos monasterios se experimentó un distanciamiento de los ideales de la vida monástica, esto también afectó la actividad bibliográfica de los conventos y los estudios de los monjes. Sin embargo, alrededor de este tiempo en Italia, el interés por los libros se renovó a partir de una nueva base, con el inicio del Renacimiento podemos observar una resurrección del espíritu de la antigüedad en todos los ámbitos culturales, tanto en el arte, como en la literatura y en las ciencias, y los humanistas italianos cultivaron los escritos antiguos con el fin de obtener la enseñanza del arte, la filosofía y en general la concepción de vida de los antiguos sabios. Consecuentemente, esta época, inicia una preocupación y una ambición por coleccionar las obras de los autores clásicos y al mismo tiempo, por la conservación de la literatura grecorromana.

1.2.2 LA IMPRENTA

En Occidente, se le atribuye la invención de la impresión por tipos múltiples al alemán *Johann Genfleisch zur*, mejor conocido como **JOHANN GUTENBERG**, quien desarrolló el nuevo modelo de impresión en el **SIGLO XV**. No obstante, cabe destacar que la producción de ejemplares múltiples de un libro por medio de la impresión se produjo en un principio en China, en donde alrededor del **SIGLO II A.D.C** ya se imprimían hojas a partir de un tallado realizado en piedra lisa, de manera que los signos quedaban incisos, y que más tarde se sustituiría por el del grabado en madera en donde los signos quedaban en relieve; a pesar de esto, la técnica no fue muy utilizada en China debido a la gran cantidad de caracteres necesarios para contar con un solo set del alfabeto chino que hiciera posible la combinación y consecuente impresión de un escrito.

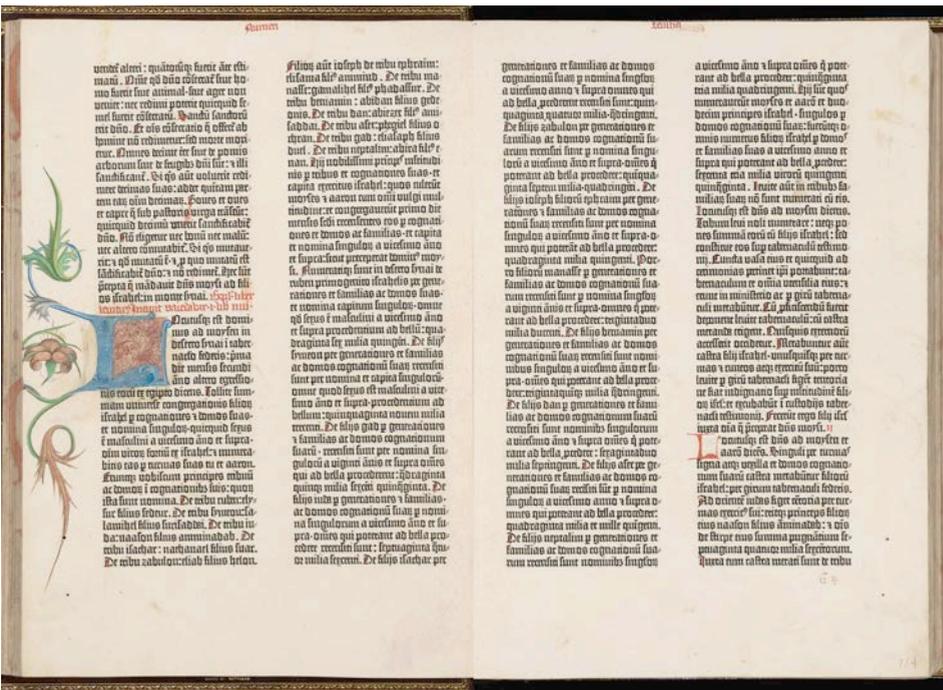
La gran innovación de **GUTENBERG** fue precisamente el desarrollo de los caracteres tipográficos o tipos móviles, en específico, la máquina de fundir. Algunos de los primeros tipos móviles se realizaban a partir de cobre, pero este no destacaba como un material ideal para este proceso pues la gran presión ejercida al momento de imprimir provocaba que se desgastara con gran facilidad, e igualmente, lograr una altura similar entre los tipos requería además un retocado a mano, haciendo el proceso más exigente y tardado.



Gutenberg, J.
(1455). Biblia
de 42 Líneas



[ii] Gutenberg, J. (1455). Biblia de 42 Lineas [Extracto]. The Morgan Library & Museum



[iii] Gutenberg, J. (1455). Biblia de 42 Lineas [Extracto]. The Morgan Library & Museum

Los tipos de GUTENBERG, por otro lado, se creaban a partir de una aleación de plomo, antimonio y bismuto, que se prestaba a ser fácilmente fundido, lo que permitía que el vaciado se realizase de manera más rápida y daba como resultado un tipo muchísimo más resistente a la presión ejercida por la prensa, de esta manera, se facilitó la fabricación de una serie de caracteres normalizados, que siguen la lógica alfabética (incluyendo diferentes tipos para mayúsculas y minúsculas, además de otros signos como acentos, signos de puntuación, y abreviaturas). Así, el primer libro del que se tiene registro en imprimirse en este nuevo sistema sería la biblia de Gutenberg conocida también como *La Biblia de 42 líneas* impresa alrededor de 1455 (Imagen i, ii & iii). La transición de los manuscritos a los primeros libros impresos fue bastante mínima en términos estéticos, los primeros impresores se basaron completamente en los manuscritos medievales y emularon exactamente la confección de la página, incluso, se incluían ornamentaciones como las iniciales y decoraciones con ayuda de los métodos



[iv]

Johann, F.
Schoeffer,
P. (1457).
Psalterio

Psalterio de FUST SCHOEFFER (Imagen iv), siendo este último uno de los primeros libros impresos en contener la información acerca de dónde y por quién fue impreso.

Junto a la imprenta se comenzó a hacer uso de otras técnicas similares de impresión para la decoración, ilustración y encuadernación del libro, y fue

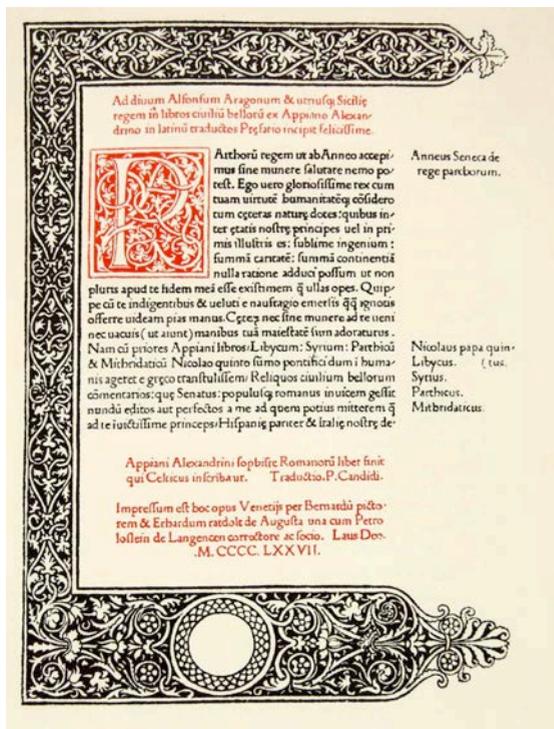
previos (dejando espacios en blanco y posteriormente realizando las ilustraciones y ornamentos a mano). Así, se trasladó completamente la apariencia de los códices de pergamino y de los manuscritos en papel a los primeros libros impresos –también llamados incunables–, incluyendo la falta de un título por sí mismo. Ejemplos de esto lo encontramos en la misma *Biblia de Gutenberg* y el

entonces, cuando la aplicación de la xilografía empezó a difundirse. Al mismo tiempo, con la imprenta se facilitó la reproducción de un mismo texto a grandes cantidades y, con esto, la compra y divulgación de libros se volvió más accesible, de aquí que se hayan establecido los primeros librerías alrededor de este tiempo.

La imprenta se popularizó durante los siguientes años hacia el resto de Europa y se establecieron múltiples imprentas en el resto de Alemania alrededor de 1460, y posteriormente en Italia en 1465 (ubicada en Subiaco y posteriormente en Roma) en otros países ajenos, llegaría en 1470 en Holanda y los países bajos, hacia 1472-1473 a España y a París hasta el SIGLO XVI, fuera de Europa llegaría a México en 1533.

Conforme se fue desplazando al manuscrito por los libros impresos, haciéndose común el uso de los métodos de impresión para la producción de libros, se fueron también desarrollando durante los siguientes siglos nuevas técnicas y estilos para la escritura, decoración y construcción de estos, particularmente en Italia, donde se dieron varios desarrollos durante el SIGLO XV (y también en los siglos siguientes) dado que fue la cuna del Renacimiento.

Primeramente, hacia 1469 se encuentra el estilo veneciano en grabado en madera con ERHART RATDOLT, cuyas orlas e iniciales grabadas son las primeras con carácter Renacentista y quien sería una influencia presente durante los siguientes años (Imagen v); del mismo modo, la encuadernación sufrió una transformación importante gracias a la influencia de los países musulmanes orientales, de donde se puede resaltar principalmente la técnica del dorado que se aplicaba estampando los panes de oro con hierros calientes y se pueden destacar personajes como ALDO MANUCIO, editor quien introdujo la letra cursiva y la encuadernación editorial que es una de las primeras en mostrar



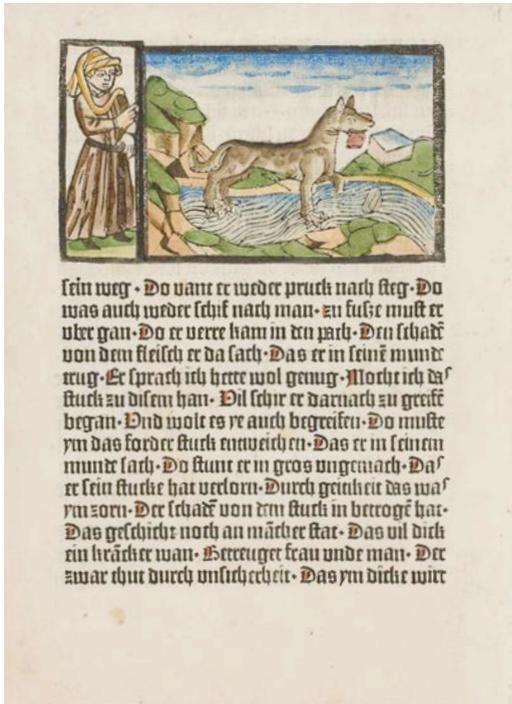
[v]

Raldolt, E. (1477). Historia romana de Apinius [Extracto]. Museo de la Comunicación

claramente la influencia de la encuadernación islámica.

Evidentemente, la transformación del arte del libro no se detuvo con la aparición de la imprenta y durante los siguientes siglos se fueron transformando, expulsando e introduciendo variados elementos a este, y a pesar de que por razones de relevancia no podemos mencionarlos todos, podemos –a grandes rasgos– señalar algunos de los cambios más importantes de cada siglo.

SIGLO XVI:



[vi]

A principios de siglo los libros impresos habían roto completamente con la forma material del manuscrito, esto, sumado a la ampliación del público y en consecuencia de la demanda, a su vez provocó una creciente diversificación en cuanto a los tipos de libro que provocó la implementación de una nueva clasificación de textos y de otro tipo de lectura.

Durante este siglo se dio el gran apogeo de la ilustración en grabado en

Pfister, A.
(1461). Der
Eldestein
[Extracto]
Herzog August
Bibliothek.

[vii]
Dürero, A.
(1521). The
Arms of the
Empire and
of Nuremberg
[Xilografía].
Metropolitan
Museum of
Art



[viii]
Dürero, A.
(1503). The
Holy Family
with Five
Angels
[Xilografía].
Metropolitan
Museum of
Art



[ix]
Holbein, H.
(1538). The
Dance of the
Death: The
Bishop.
[Xilografía].
Metropolitan
Museum of
Art



[x]
Holbein, H.
(1538). The
Dance of the
Death: The
Duke
[Xilografía].
Metropolitan
Museum of
Art



madera, especialmente en Alemania, en donde nos encontramos con el primer libro en contener ilustraciones xilográficas en color, conocido como *Der Edelstein* un libro de fábulas publicado en 1461 por ALBRECHT PFISTER (Imagen vi), así como con algunos de los mayores expositores de esta técnica como son DURERO (Imagen vii & viii), y HOLBEIN (Imagen ix & x), cuya obra refleja el potencial técnico del grabado en madera, no obstante, la saturación de la técnica provoca un decline de la misma a finales de este siglo.

Con la reforma Luterana, que empieza alrededor de 1517, se da una transformación radical al libro común, pues con el objetivo de que llegara a más gente, debía ser económicamente más accesible y, por tanto, se reprodujeron los folletos, escritos y propaganda de Lutero de una manera mucho más sencilla que aquella de los libros de lujo, el papel era de menor calidad, al igual que los tipos, las ilustraciones que contenían estaban desgastadas a consecuencia de la gran cantidad de impresiones, etc., no obstante, debido a la accesibilidad de estos, y posteriormente –en países donde la Reforma triunfó– a la secularización de bienes eclesiásticos incluyendo libros, se puede hablar de una democratización del libro en una escala sin antecedentes, lo que provocó también un incremento en el negocio de los vendedores ambulantes.

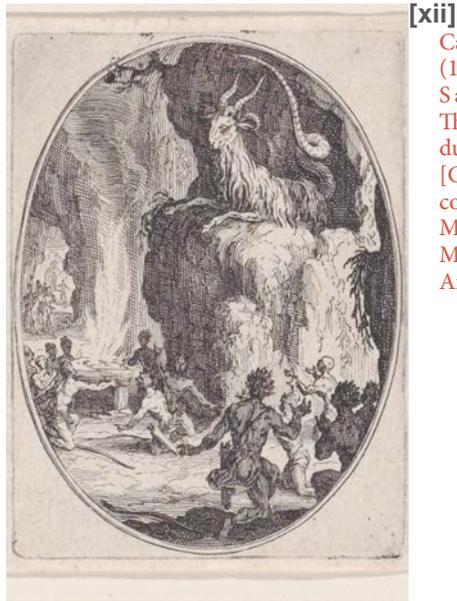
Consecuente al triunfo de la Reforma en varios países, se procedió a la secularización de los artículos que hasta entonces habían sido exclusivos de la iglesia, incluyendo los libros y escritos, algunos fueron reclamados por el estado y recolocados en bibliotecas universitarias, mientras que algunas librerías monásticas no corrieron con la misma suerte y fueron destruidas.

SIGLO XVII:

Durante este siglo se populariza el grabado en cobre que consiste en crear una incisión en el material (con un punzón o con algún material mordiente) de tal modo que la tinta entre en la línea y la imagen queda en hueco –al contrario de en relieve como en la xilografía–, y se presta a un trabajo más fino, el cobre permite también un trabajo en varios niveles de grises que sirven para modelar y emular la luz. Si bien el huecogrado se había utilizado desde 1477, no obtuvo mayor relevancia hasta finales del **SIGLO XVI** y continuó ganando popularidad durante el siguiente siglo, mucho del atractivo de esta técnica se debió a que, gracias a su capacidad de aportar una escala de grises, podía imitar a la pintura de una manera más fiel que el grabado en madera, así se utilizaba como sustituto de la pintura en los libros, frecuentemente imitando o reproduciendo otras pinturas, de igual manera, se le otorgó un carácter de fidelidad de la realidad a los temas realizados con esta técnica por lo que fue un recurso ampliamente

utilizado para disciplinas como la arqueología, historia del arte e historia natural. Sin embargo, también obtuvo su mérito como un arte propio con artistas como LEONARD GAULTIER, THOMAS DE LEUI y JACQUES CALLOT. (Imágenes xi & xii)

[xi]
Gaultier, L. (1612). *Heroinae Nobilissimae Ioannae Darc Lotharingae* [Grabado en cobre]. Metropolitan Museum of Art



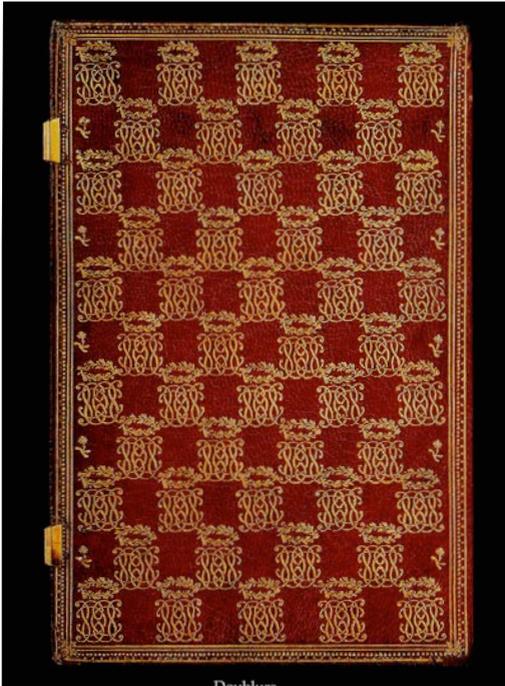
Callot, J. (1625). *Les Sacrifices: The Culte du Démon* [Grabado en cobre]. Metropolitan Museum of Art

En Francia se da paso al Estilo Barroco y este se refleja en el arte del libro (aunque exclusivamente en el libro de lujo, pues las ediciones corrientes contaban con mínima decoración) por medio de ornamentaciones excesivas y grandes formatos que permitían también que sus caracteres tuvieran un gran tamaño; se le otorga un papel mayor a los frontispicios en donde encontramos, como elemento recurrente, las alegorías utilizadas para simbolizar la sabiduría, el amor, la justicia, la religión, etc. Los coleccionistas franceses tenían un gran interés en ediciones y encuadernaciones de lujo, por lo que en Francia se desarrollaron varias formas de impresión con gran valor estético, la más destacada de ellas es la desarrollada por LE GASCON (Imagen xiii & xiv) durante los últimos años de Luis XIII, en donde comienza a utilizarse hierro para hacer líneas punteadas que se extienden sobre toda la tapa recubierta con bandana o seda y hasta el interior de estas y el lomo. Por otro lado, con el crecimiento de las bibliotecas privadas, el modelo de biblioteca cambia, de aquel de la época de las bibliotecas monásticas donde los libros permanecían asegurados a un pupitre en todo momento, al que conocemos actualmente de estantes o libreros en las paredes de piso a techo, que facilitaba el acceso a los libros.

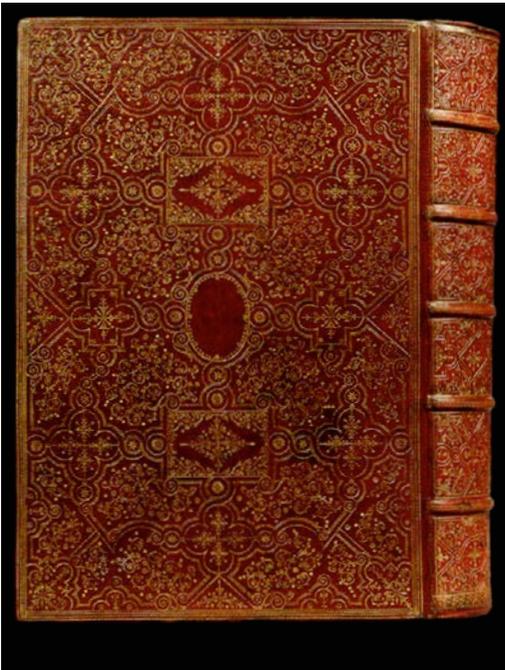
SIGLO XVIII:

Durante este tiempo se eliminan de la construcción del “esqueleto” del libro, las tapas de madera, que se habían utilizado desde la introducción de los códices en la Grecia Antigua y se remplazan con tapas de cartón. El estilo rococó se convierte en el estilo fijo especialmente en Francia durante los primeros años de este siglo, esto lo podemos observar principalmente con ANTOINE MICHEL, que fue uno de los encuadernadores preferidos por los bibliófilos aristócratas franceses el estilo del rococó francés se observa mayormente en libros de lujo y encargos de la burguesía, que luego influenciarían el arte del libro en Italia y en Alemania. A través del siglo, el rococó perdería popularidad al entrar la era del neoclasicismo, alrededor de la época de LUIS XVI.

La fiebre del coleccionismo de libros siguió siendo prominente durante este siglo, ahora aún más enriquecida por el medio de la subasta, se agregan nuevos intereses como libros ilustrados, literatura de los siglos precedentes, libros de oriente, y clásicos literarios. Los coleccionistas, las colecciones privadas y sobre todo las bibliotecas privadas empiezan a ser de gran importancia durante este siglo pues dan paso a las primeras bibliotecas abiertas al público, como la Biblioteca real abierta en 1711 por FELIPE V en Madrid o la biblioteca Real de Alemania que abre sus puertas al público a finales del siglo.



Doublon



[xiii]

Portada de libro realizada por Le Gascon en 1646

[xiv]

Réplica de encuadernación de Le Gascon realizada en 1640

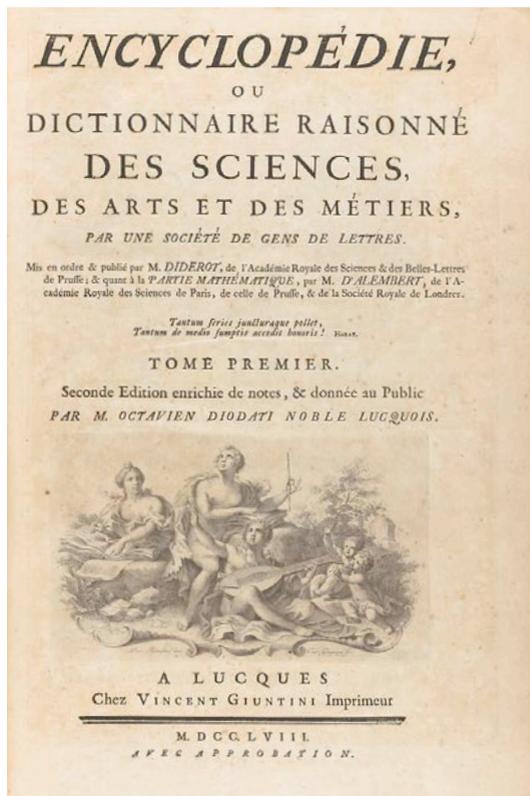
Del mismo modo se abre oportunidad para los estudiosos en las bibliotecas universitarias como en la Universidad de Gotinga en Alemania donde se amplían las existencias de libros con el objetivo

de hacerlos más accesibles a sus estudiantes o académicos y que es la primera biblioteca pública en un sentido actual que encontramos en Europa. Este mismo fanatismo por la lectura entre la burguesía de Inglaterra, Francia y Alemania y con los antecedentes de eruditos y estudiosos formando academias durante el siglo pasado, tiene como resultado la constitución de sociedades lectoras que más adelante facilitaría los esfuerzos de la época de la Ilustración para lograr un florecimiento de la lectura didáctica.

Así mismo, encontramos eruditos que sintetizaron todos los conocimientos de la época en grandes enciclopedias como **DIDERON** y **D'ALEMERT** (Imagen **xv, xvi & xvii**) quienes son autores de la famosa *Enciclopedia Francesa*, así como la aparición de más y más revistas críticas, literarias, almanaques y libros de bolsillo que estaban decorados con viñetas en cobre y al mismo tiempo empieza a observarse una preocupación por la literatura infantil.

Por otro lado, gracias a la creciente demanda, el comercio de librería sufre nuevos cambios, el más notable de todos ocurre en **1709** cuando se publica en Inglaterra el *Copyright Act* que marcaría una nueva era para los derechos de autor y la regularización de las publicaciones, con un objetivo principal de disminuir las impresiones fraudulentas, y que posteriormente sería el ejemplo base a seguir con declaraciones similares a través de Europa.

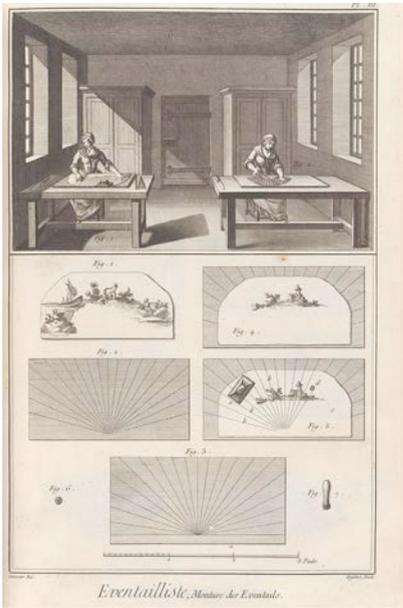
Simultáneamente, se empiezan a desarrollar nuevas técnicas que serían claves para el desarrollo del libro y de los medios impresos en los siguientes siglos, hacia **1729** **WILLIAM GED** inventa la impresión por estereotipia, proceso que consistía básicamente en fundir los tipos una vez que se acomodaban, de modo que la composición quedaba completamente unida y podía archivarse y reimprimirse cuando fuera necesario. Otra técnica notable inventada en este siglo es la litografía o impresión



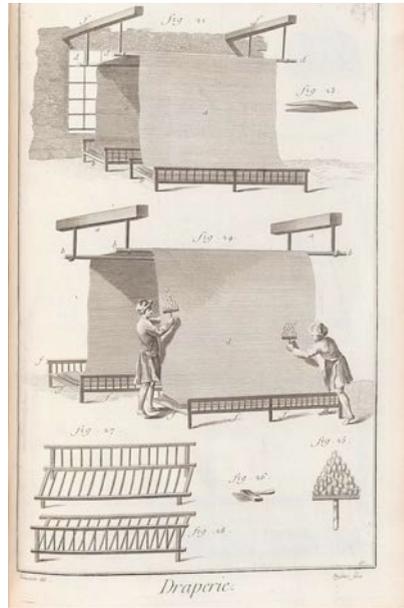
[xv]

Diderot, D.
(1765). Enciclopedia Francesa [Portada]. Metropolitan Museum of Art

[xvi]
Diderot, D.
(1765). En-
ciclopedia
Francesa
[Fragmento]



[xvii]
Diderot, D.
(1765). En-
ciclopedia
Francesa
[Fragmento]



en piedra que consiste en escribir el texto sobre una piedra alisada con una tinta grasa compuesta de cera jabón y negro de humo, posteriormente se recubría la piedra con ácido y goma y a continuación con tinta de imprimir, se imprimaba en el papel solamente lo escrito mientras que se rechazaba el resto de la piedra, esta técnica de impresión química se le acredita a ALOIS SNEFELDER alrededor de 1796-1798 y ganaría popularidad durante el siguiente siglo.

Finalmente, a consecuencia de la ideología de la Revolución Francesa, existía un repudio contra el refinamiento que se vio reflejado en el libro en el estilo neoclasicista que se había vuelto muchísimo más monótono en comparación a cuando comenzaba a surgir como una reacción al rococó, y de la misma manera en 1789 después de la revolución todas las bibliotecas en Francia tanto de monasterios como iglesias se volverían públicas.

SIGLO XIX

Después de la Revolución Francesa, continúa aún el repudio por la “estética del refinamiento” en la época Napoleónica, pues se le asociaba con la burguesía y, por tanto, el neoclasicismo permaneció como estilo prominente, aunque ahora con un modelo mucho más estricto y con una regularidad absoluta. Empiezan a emplearse nuevas técnicas como el grabado en acero, en lugar de cobre que por ser más duro soportaba más impresiones, aunque realmente no fue tan popular

como el anterior, y al mismo tiempo comienza a ganar popularidad la técnica de la litografía tanto para impresiones gráficas sueltas como integradas en los libros.

En el grabado en cobre y en el arte del libro se encuentran nuevos grandes nombres como **WILLIAM BLAKE** y **THOMAS BEWICK** quienes forman parte de la nueva corriente romántica que toma lugar tras la caída de Napoleón, y que se caracteriza principalmente por una admiración de la Edad Media; también en **1840** surgió un nuevo estilo neo-rococó, ambos, como respuesta a la redundancia del neoclasicismo y las ideas de la ilustración.

En este siglo el desarrollo de la producción literaria se transforma completamente con la introducción de nuevos métodos mecanizados que sustituyen a los métodos artesanales, entre ellos aparecen la máquina de papel que fue inventada por **LOUIS ROBERT** en **1799** en Francia, la prensa mecánica (invento del alemán **FRIEDERICH KÖNING** en **1810**) y la máquina de componer que tendrá su primer éxito con la linotipia de **OTTMAR MERGENTHALER** y consistía en fundir los tipos al momento de agruparlos en la composición a mano. De esta manera, el arte del libro sufrió de una industrialización lo que permitió la impresión de mayores cantidades de ejemplares y su difusión, esto, sumado al creciente aumento de la investigación científica y creciente especialización, así como el deseo por la educación que ya no estaba completamente condicionado a las clases burguesas, tuvo un impacto también en el crecimiento de las bibliotecas y su establecimiento como un espacio totalmente público para la difusión de la cultura y no solo como un lugar de preservación de colecciones de libros.

Por otro lado, en respuesta al fenómeno de mecanización del arte del libro, también surgieron grupos de artistas, encuadernadores e impresores que rechazaban las nuevas tecnologías de la producción de libros, y quienes en respuesta empezaron a establecer sus propias imprentas privadas y a producir sus propios libros inspirados en los estilos de la Edad Media y el Renacimiento Italiano, entre ellos probablemente las ediciones más conocidas sean aquellas elaboradas por **WILLIAM MORRIS (Imagen xviii & xix)** de esta forma al “arte del libro” se le otorgó un carácter más artesanal, al contrario de aquellas impresiones mecanizadas y de mayor tiraje.

Igualmente, a partir de este periodo, gracias a la nueva popularidad adquirida por el libro, podemos observar una nueva necesidad por la categorización de los libros impresos en diferentes géneros acorde a elementos como a la relación entre libro y su imagen, el contenido de su texto o género literario, su extensión, etc., de los cuales aquellos que nos interesan serán aquellos concentrados en la relación del libro con la imagen

como son los libros ilustrados, *Livre d' Artiste*, libro álbum, entre otros, pues son estas categorías aquellas que podríamos considerar como precursoras para el libro de artista.

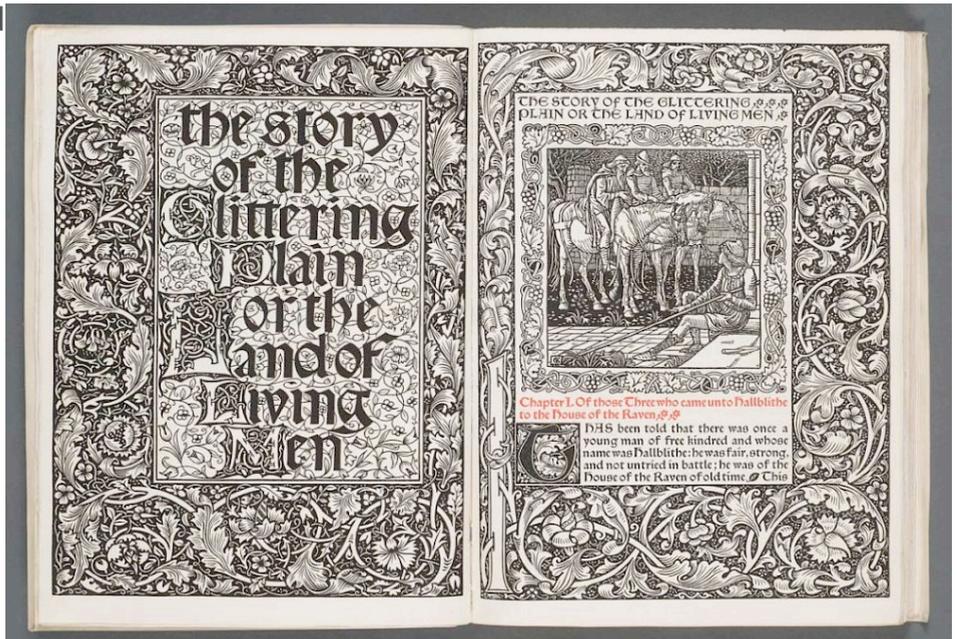
[xviii]

Morris, W. (1824). The wood beyond the world [Fragmento]. © Victoria and Albert Museum, London



[xix]

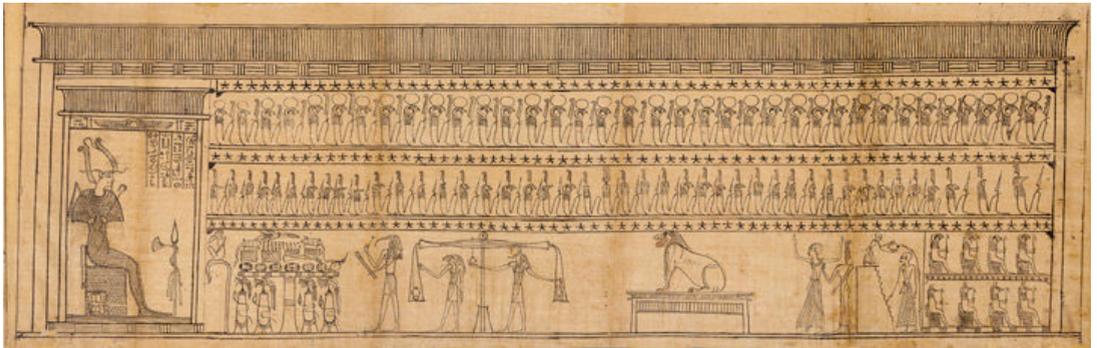
Morris, W. (1834). The Story of the Glittering Plain [Fragmento]. © Victoria and Albert Museum, London



1.3 EL LIBRO Y LA IMAGEN

Como vimos anteriormente, la relación entre un contenido de texto y de imagen dentro del libro se puede observar tan tempranamente como en los libros de los muertos en Egipto (**Imagen xx & xxi**) y algunos rollos de papiro de la antigüedad, en los que principalmente se ilustraban textos de ciencias naturales o medicina, así como podemos encontrar libros de la época helenista que se componen puramente de ilustraciones acompañadas por un texto mínimo explicativo. Posteriormente, con el cambio del papiro por el pergamino, que era mucho más idóneo para estos fines, comienza a desarrollarse el arte de la ilustración del libro que se desenvuelve enormemente durante la Edad Media y que más adelante sufre de un auge con la introducción de la imprenta y los medios de impresión gráficos.

[xx]



[xxi]



[xx]

(332-200 a.d.C.).
Book of the Dead of
the Priest of Horus,
Imhotep (Imuthes)

[xxi]

(332-200 a.d.C.).
Book of the Dead of
the Priest of Horus,
Imhotep (Imuthes)



[xxii]
Extracto del
Libro de horas de
Bedford. (1423)

Durante la Edad Media puede encontrarse el acompañamiento de ilustraciones no solo relacionadas con el texto sino también decorativas, aunque siempre condicionadas al contexto del libro, tanto en las llamadas miniaturas, que principalmente se encuentran en los textos y libros religiosos, como los evangelarios, libros de horas (Imagen xxii & xxiii), etc., como en el desarrollo de las letras titulares o iniciales de los diferentes

párrafos o capítulos, que al igual que la escritura, fueron desarrollándose con estilos propios nacionales y diferentes motivos decorativos acordes a distintos territorios.

El trabajo u oficio de producir las imágenes en estos libros era una actividad separada frecuentemente al de la copia y producción de textos, era común que un monje distinto escribiera el texto y que otro realizara las iniciales e ilustraciones donde el escriba dejaba un espacio en blanco. Durante los SIGLOS XIII y XV con la creciente difusión de los libros entre la clase burguesa, el arte de la miniatura deja de estar ligado exclusivamente a los monasterios y se constituyen gremios de iluminadores o ilustradores civiles, que si bien encontraban gran parte de su trabajo para las iglesias y monasterios principalmente trabajaban para príncipes o personajes seculares.



[xxiii]
Extracto del
Libro de horas de
Bedford. (1423)

Para el SIGLO XV con la llegada de la imprenta la producción de ilustraciones cambió con la introducción

del uso de xilografía para la ilustración de libros en específico, aunque fue una progresión un poco más lenta, pues en primera instancia, los primeros libros impresos siguieron con las tradiciones de los manuscritos y eran ilustrados y decorados a mano después de que el texto había sido impreso “*Los primeros libros editados no contenía imágenes impresas, pero pronto se comenzó a experimentar con la impresión simultánea de grabados xilográficos junto a los tipos móviles*”. (González, 2013, p. 53-54)

Si bien la impresión xilográfica ya se conocía y era usada en las primeras décadas de la imprenta, así como también se había hecho uso de este método de producción con ilustraciones y panfletos sueltos, la introducción de esta técnica como impresión simultánea al texto, no solo permitió la reproducción de las ilustraciones, sino que también dio lugar a una exploración más enfocada no solamente en cuanto a un desarrollo técnico de la xilografía sino también de la interacción y propósito de la imagen acorde a su relación con el texto mismo, de manera tal que incluso se llegaron a imprimir libros xilográficos en donde cada página consistía en una composición de imágenes y texto tallada en una misma plancha de madera (**Imagen xxiv & xxv**).



[xxiv]

(1463). Biblia
Pauperum
[Extracto]



[xxv]

(1463). Biblia
Pauperum
[Extracto]



[xxvii]

Sacrobosco, J.
(1230). *Tractatus de sphaera mundi*
[Manuscrito]

Con la aparición y expansión de la imprenta en Alemania y su propagación alrededor de Europa a mediados del **SIGLO XV** y a principios del **SIGLO XVI** se empieza también a experimentar con las técnicas de impresión gráfica y en **1482** se publica el primer libro que contiene más de un color en la imagen, *Tractatus de sphaera mundi* de **JOHANNES SACROBOSCO** (Imagen xxvi), aunque durante la gran época de la xilografía sería muchísimo más prominente

la impresión en blanco y negro; asimismo, con el aumento de la demanda por libros de lujo y ediciones especiales, también se empieza a ver un mayor involucramiento de artistas gráficos hacia el arte de la ilustración del libro.

ALBERTO DURERO fue uno de los primeros artistas involucrados en las ilustraciones para un libro, uno de sus trabajos como ilustrador fueron las quince xilografías de gran tamaño que realizó para *Apocalipsis* publicado en **1498** (Imagen xxvii & xxviii) y entre otros podemos destacar también a **ALDO MANUCIO** quien ilustró la novela de **FRANCESCO COLONNA** *Hyperotomachia Poliphili* en ciento sesenta xilografías (Imagen xxix & xxx), y, más allá de lo que se puede hablar de la calidad de las imágenes como un texto estético, es precisamente, el papel de ilustración que cumplían lo que nos interesa, es decir, la relación entre las mismas imágenes y entre las imágenes y el texto así como la función que las imágenes cumplían de elevar el texto literario.

Para el **SIGLO XIX** encontramos nuevos artistas que se involucran mucho más en el proceso de creación del libro y como tal se puede considerar este y principios del **SIGLO XX** como el punto clave donde nace el género del libro ilustrado tal y como lo conocemos.

El arte de la ilustración fue ampliamente promovido por la bibliofilia de las clases altas pues las ilustraciones se consideraban como un valor estético agregado, así, impulsado por los marchantes franceses (de los que se destacan **AMBORISE VOLLARD** y **DANIEL-HENRY KAHNWEILER**), nace el término *Livre d'artiste* que consistía en ediciones de ciertos títulos, ilustrados por artistas que

[xxvii]
 Durero,
 A. (1498).
 Apocalipsis:
 San Miguel
 contra el
 dragón
 [Xilografía]



[xxviii]
 Durero, A.
 (1511). La
 mujer Apo-
 caliptica
 [Xilografía]



[xxix]
 Manucio,
 A. (1499).
 Hypero-
 tomachia
 Poliphili
 [Xilografía]

*spirante diceua, chel risonauano per sotto quella uireduza gli amorosi fo-
 spiri, sformati dentro al riferibile & acceso core. Ne piu praflo in quella
 angonia agitato, & per questo modo abortio effendo, che inaduerente al
 fine di quella horribonda copertura peruenti, & riguardando una innume-
 rosa turba di inuentele promiffua celeruemente festigante mi apparue,
 Cum sonore uoce & cum melodie di uari soni, Cum uenusti & ludibron
 di tripuliti & plausi, Et cum molta & touendiffima letitia, In una amplifi-
 fima planticie agminatamente folatiante. Disque per questa tale & grata
 nouitate in uolo fredo admiratio, di piu oltra procedere, rapen
 solo io fleti.*



*Etecco una come infigne & festiua Nympha di cui la fua arden-
 te facola in mano departiofi da quelli, uerfo me dirigendo tendea gli
 uirginei paffi, Onde manifestamente uolendo, che lei era una uera & rea-
 le puella non me moffi, ma lato laspettai. Et quic cum puellare prom-
 pitudine, & cum modesto accetto, & cum fellite uolto, pur obuiio ad me
 giamai approssimata, & furrenduo uene, Cum tale praesentia & uenusta
 elegancia*

*gloriofa morte, miseramente uiuendo no a quiffi. Heu me repente in me
 la ragione reciproca, tutti questi abfurditi maledicti, contra la mia Polia
 imprecat, In me gli ritorqueua. Hiet Poliphile, contra il tuo bene, aduerfo
 lanima tua, contra il core tuo, & aduerfo la tua speranza feiti aufo te-
 merariamente blasfemare! Et quel facratio di omni uirtute: (Quale Hero
 frato) maledicendo nephriamente inuadee? Damnaua dunque la
 tua amoroia che me di furore exarfe, & che me cufi demerataua, precau-
 do gli Diu poeua per effa tutto il contrario, & tutto in benedictione giu-
 cando. Hora non piu apprezzando il morte, che cufi uirtute, difpofim
 di ritrouare affai habile & honello comento di darli nouicia, hoginai de-
 gli mei moleffi & infupportabili langon, & conffirli il mio eterno con-
 cepto. Penfando reatante, che il no eolo tanto dura nel core humano
 concreta, che cu il foculo damore no fe molleca, uinca & doma. Et la ri-
 tonda Pala apta di rotare ffabile piffite. Ma chi gli da lo Impullo, fe lo ff-
 ficio della fua circinata forma, Per tale argumeto cogitai di fcructi, & di*



*tetare, quale fi fuffe lanimo di fi nobile & Ingenua Nympha, mirabile co-
 pofto di omni uirtute & praesentia, Ma ad me diuino certamine & tur-
 bida feditione affidue anxietate, & continuo dolore, familiare morte feu-
 cia priuacione, per la priuacione di una cofa tanto elegante, opabile
 & amata. Et dico no mi fua deua tale opinatio, che in ella altro fe ritro-*

[xxx]
 Manucio,
 A. (1499).
 Hypero-
 tomachia
 Poliphili
 [Xilografía]

contaban con cierto reconocimiento, este tipo de colaboraciones se creaban con la intención de crear productos artísticos ante la nueva mecanización e industrialización del libro.

Es cierto que, (como hemos mencionado a lo largo de este punto) la relación de la imagen como contenido del libro junto con el texto ha estado de alguna manera u otra presente desde principios remotos de este medio, sin embargo, tal vez la más grande transformación que diferencia al libro ilustrado moderno, es la relevancia que adquiere la parte gráfica, como HARO GONZÁLEZ (2013) señala: *“Una de las características que se fueron revelando en la moderna aproximación del artista moderno a la ilustración de libros fue que progresivamente la imagen pasó a ser menos dependiente del texto”* (p. 60).

Este periodo marcó un importante desarrollo en cuanto al involucramiento de artistas hacia la producción de imágenes en el contexto del libro, y al estar tan incluidos, permitió a su vez conceptualizar la idea del libro como un medio para generar nuevas obras.

La relación del libro y la imagen continuaría transformándose con las nuevas vanguardias artísticas del **SIGLO XX** y, previamente a finales del **SIGLO XIX** con los llamados *Livres de artistes*, libros que eran ilustrados por artistas visuales generalmente pintores, algunos de ellos siendo colaboraciones entre escritores y artistas previamente reconocidos, aunque estos aún conservaban las convenciones que podemos observar durante los siglos anteriores de mantener cierta separación entre la imagen y el texto. Entre las vanguardias del **SIGLO XX** existieron varias interpretaciones y uso del libro como medio para la construcción y comunicación de mensajes visuales (los cuales tocaremos con un poco más de profundidad durante el tercer capítulo) sin embargo, el elemento común entre ellos es la búsqueda de romper, construir y jugar con las relaciones entre lenguajes presentes en el libro y con esto experimentar para llegar a una nueva forma de construir un lenguaje a partir de estos.

Finalmente, el género del libro-obra o libro de artista (cuyas primeras exploraciones pueden observarse en algunas obras tempranas que utilizaban el libro durante las vanguardias artísticas del **SIGLO XX**) fue ganando popularidad entre **1960** y **1970**, junto con variantes similares que parten de la idea del libro como un objeto propio ya sea plástico, de comunicación o representación artística, proponen una nueva manera de mirar al libro ya no solo como un receptáculo de conocimiento o contenido, sino como un contenido en sí mismo, como una realidad autónoma, es así que a partir de esta idea se empieza a desarrollar una especie de “teoría del libro como lenguaje”, cuyo objetivo

principal será redefinir al libro como un objeto de estudio independiente de la literatura y con una estructuración propia de signos y códigos tanto lingüísticos como no lingüísticos.

Es precisamente esta idea lo que nos permite unir, la idea de un lenguaje de las imágenes o de un lenguaje visual (incluso podríamos hacer uso de una idea de códigos visuales) con una concepción de los códigos lingüísticos del libro con el objetivo de comprender los elementos propios de su lenguaje para una comprensión sobre como es que podemos hacer uso de las imágenes en nuestro desarrollo como artistas visuales si tenemos una intención de comunicar y construir mensajes a partir de imágenes o medios visuales (ya sean materiales o no).

De esta forma podemos observar como la imagen ha estado presente dentro del libro desde la aparición del medio como lo conocemos alrededor del **SIGLO XVII** con la popularización del uso de la imprenta⁶, sin embargo, la imagen no obtuvo una presencia importante como un elemento lingüístico o comunicativo por sí mismo dentro de la literatura, la creación y construcción de libros hasta la introducción de los primeros libros del género del libro ilustrado y el libro álbum respectivamente, y a pesar de esto, muchas veces se le considera como un elemento extra que pudiera ser fácilmente desplazado sin alterar necesariamente la narrativa o contexto del contenido, es decir, la imagen muchas veces es vista (dentro de este medio) como un acompañante al texto o un mero recurso ornamental. Sin embargo, dentro de la historia del libro y del arte han existido varias transformaciones y experimentos que ponen a prueba la relación entre la forma del libro y la imagen, las cuales sirven como antecedentes, o incluso modelos tempranos, de lo que actualmente conocemos generalmente como libro de artista, y que han permitido cuestionar y ampliar la idea del libro como mero receptáculo de contenido a un contenido en sí mismo, del cual exploraremos su estructura y elementos en el capítulo tercero de este escrito, pues primeramente es de nuestro interés entender la estructura de los mensajes visuales para poder explorar al libro de artista como uno.

[6] Si bien el libro como un registro ya existía con anterioridad, a este se le permitió la accesibilidad que conocemos ahora gracias a la reproductibilidad que la imprenta trajo consigo.

2 Semiótica de un lenguaje visual

2.1 ICONICIDAD Y REPRESENTACIÓN

2.1.1 MODELOS ICÓNICOS EN LA IMAGEN

El estudio de los lenguajes visuales no se dio formalmente como parte de las ciencias del lenguaje hasta el **SIGLO XIX** (aunque varias reflexiones sobre estas existían anteriormente en variadas disciplinas) y rápidamente dio lugar a varias mutaciones al mismo simultáneamente a la aparición de las nuevas vanguardias y rupturas que tomaron lugar dentro del mundo del arte. A partir del estructuralismo, la semiótica sirvió como herramienta para estudiar el arte y nuestra relación tanto colectiva como individual con la obra de arte y consecuentemente con los mensajes visuales en general.

Como vimos anteriormente, lo ‘icónico’, o al menos, el concepto de ‘iconicidad’ surge de la división del signo por tricotomías de PEIRCE, para quien que un signo sea icónico, implica que este tenga cierta *similitud* o *semejanza* con el objeto al que representa, tal similitud debe ser cualitativa, es decir, que el ícono debe poseer cualidades que aludirían o parecieran similares al objeto del cual este está en lugar de.

Esta definición de iconicidad ha sido compartida por otros autores como MORRIS(1985), quien parte de la idea de que algo es icónico siempre y cuando comparta las mismas propiedades que el objeto que se está representando, de manera tal, que a primera instancia, esto cambia la definición de PEIRCE pues ya no se habla sobre la similitud, la semejanza o el parecido entre el signo y su objeto sino, sobre aquellas propiedades físicas y materiales compartidas entre el objeto y su *representamen*, por lo que para que algo sea completamente icónico, debería de ser un *denotatum*, es decir el objeto mismo, o un doble del objeto en cuestión. Entonces, el signo icónico en este sentido solo podrá ser aquel signo semejante en algunos aspectos a lo que denota, lo que implica que este será más o menos icónico dependiendo de que tantas propiedades se compartan entre él y su objeto.

Así en esta explicación, lo icónico adquiere una cualidad cuantitativa, por lo que algunas imágenes serán consideradas más icónicas que otras, o sea, que dentro de las imágenes existirán diferentes grados de iconicidad y que, al existir niveles, estos pueden ser medidos en un sistema escalar, la escala más conocida y quizá más utilizada es aquella propuesta por MOLES en 1975. También, de esta idea de

una iconicidad gradual, surgen algunos otros modelos de categorización en la imagen, por ejemplo, aquellos que VILLAFañE sugiere para una taxonomía de la imagen⁷, quien a partir de esto desarrolla su propia tabla escalar para categorizar a las imágenes según su nivel icónico y con esto manejar a las imágenes en cuanto a una función otorgada acorde a las propiedades que compartan con su objeto o con la realidad misma.

No obstante, esta idea de iconicidad presenta los siguientes problemas: las propiedades entre el objeto y su representamen (signo) no pueden ser completamente compartidas (como el caso de la teoría de MORRIS) pues un signo gráfico, por ejemplo, no tiene ningún elemento material común con la realidad y aunque quisiéramos explicar este fenómeno por medio de una escala gradual de los signos, esta idea aún presenta problemas si se abarca desde el punto de vista de la semiótica e igualmente, existe un problema dentro de la idea de una semejanza, pues esta muchas veces se basa en una consideración del signo como motivado⁸ y, partiendo de esto, se le otorga el sentido de semejanza y consecuentemente de reconocimiento a un ícono como por arte de magia, otorgándole una especie de misticismo al mismo, sin tener en cuenta su interacción social y cultural.

A partir de esto, haciendo uso de las críticas sobre la iconicidad de las teorías de Eco, partiremos entonces, de la pregunta principal que tomaremos de ZUNZUNEGI (2010): ¿cuándo una imagen es imagen de algo? Eco (1968) se propone replantear estas nociones sobre los signos icónicos y los mensajes visuales, así, nos describe el problema de la comunicación visual como: “... *el problema semiótico de las comunicaciones visuales es saber qué sucede para que puedan aparecer iguales a las cosas*” (p. 224). Tenemos entonces, un problema de reconocimiento.

[7] Ver punto 1.1 en el que se explican los distintos elementos que Villafañe usa para categorizar a la imagen.

[8] El concepto de un signo motivado corresponde a aquel encontrado tanto en Saussure (1945) como en Peirce (1974) en donde los signos son ya sea arbitrarios, es decir, puramente regidos por acuerdos sociales ajenos al signo en sí mismo, o motivados, lo que implica una naturalidad de relación entre el signo y su objeto.

Para Eco, el gran problema de la iconicidad como la describían tanto PEIRCE como MORRIS es la noción del signo icónico como un signo motivado, y aquella de que, de alguna manera la relación entre signo y objeto se establece a través del fenómeno de la analogía de las apariencias, lo que nos lleva a la teoría de la semejanza. Según Eco, todo signo conlleva un acto de convencionalidad, pues para comunicar algo es necesario establecer, saber y aprender ciertos parámetros y reglas que nos hagan posible tanto el acto de comunicar como el acto de descifrar un mensaje. Así, lo más importante será esclarecer que la significación de los signos icónicos no se debe a una supuesta “naturalidad”, sino que de la misma manera que todos los signos, su significación funciona en torno a la idea de una convención social. Cabe la aclaración, de que esta propiedad convencional de los signos icónicos y la negación de una motivación absoluta de los mismos no significa que entonces estos sean, inversamente, completamente arbitrarios.

Eco, recurre a la revisión de los puntos anteriores para demostrar la cualidad convencional de las comunicaciones visuales. En primer lugar, intenta demostrar que no hay tal cosa como que el signo “posea las mismas o algunas propiedades que su objeto”, ya explicamos anteriormente que un retrato, por ejemplo, no posee las mismas propiedades que la persona representada, pero esto a la vez presenta otras interrogantes. Si no se tienen elementos materiales comunes puede que el signo figurativo entonces comunique formas relacionables iguales por medio de soportes distintos⁹, o sea que dentro de la imagen se mantiene cierta relación entre los estímulos tanto en el caso del dibujo como en la realidad, aunque el soporte material sea distinto *“los signos icónicos no tienen las «mismas» propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva «semejante» a la que estimularía el objeto imitado”* (Eco, 2016, p. 290). Sin embargo, esto resulta un tanto vago, haciendo uso del ejemplo de Eco, si se dibuja una silueta de caballo sobre una hoja de papel a línea continua, se podría reconocer al caballo del dibujo, pero la única propiedad que el caballo verdadero no posee es aquella propiedad que tiene el caballo dibujado (una línea negra continua).

Dentro del dibujo existe un signo que delimita un espacio interior separándolo del espacio exterior, es decir una línea de contorno, que claramente no existe en el caballo verdadero, lo que quiere decir que en el dibujo no se ha reproducido ninguna condición de percepción, pues de los variados estímulos que se perciben a partir del animal, ninguno puede compararse a una línea

[9] Eco, U. (2016). *La estructura ausente* p. 224

continua. Por lo que “... *los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas*” (Eco, 2016, p. 225) y, por lo tanto, un determinado signo denota de manera arbitraria una determinada condición perceptiva, por lo que entonces se establece que un signo denota globalmente una cosa percibida reduciéndola arbitrariamente a una configuración gráfica simplificada.

Lo que nos lleva al siguiente punto, ¿si definimos que el signo icónico posee solo algunas propiedades del objeto representado como decía MORRIS, entonces ¿cuáles son las propiedades que se tienen en común? Para Eco, es necesario resaltar que las propiedades que el signo puede poseer del objeto pueden ser tanto ópticas (visuales), ontológicas (presumibles) o convencionalizadas, en este caso las convencionalizadas serán aquellas que proceden de una convención iconológica absorbida, aunque originalmente reprodujeran (por medio de convenciones gráficas) una experiencia real, como la representación del sol como un círculo con rayos. Así, establece que “... *el código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva*” (Eco, 2016, p. 229).

Por otro lado, a partir de la definición de iconicidad de Peirce se hace inminente una dependencia sobre la teoría de la semejanza. Para explicar a la semejanza, Eco se remite a la idea de que hay unos elementos dentro de determinada figura que se consideran pertinentes, (como en el caso de la importancia de la diferencia de tamaño entre un cocodrilo y un lagarto) mientras que existen otros que no se toman en cuenta y son hechos de lado, es decir que, este criterio de semejanza está basado en reglas que son precisas y que se encargan de volver pertinentes ciertos aspectos mientras que hacen de otros irrelevantes, por lo que la semejanza será producto de una convención o acuerdo social.

Otro ejemplo es el de la sacarina, que es semejante al azúcar, pero si las analizamos químicamente las dos sustancias no tienen propiedades comunes, y tampoco se puede hablar de una semejanza visual porque el azúcar en este caso es más semejante a la sal, por lo que la semejanza no concierne a la propiedad química, sino al efecto de los dos compuestos en nuestra estimulación, la dulzura. Sin embargo, esta propiedad no es común de los dos compuestos, sino que es un resultado de su interacción con nuestras papilas gustativas, a pesar de esto, este resultado se ha vuelto pertinente en una civilización culinaria donde todo lo dulce se opone a lo salado, áspero, o amargo.

En este caso, en el que se habla de una simple semejanza de los dos compuestos se logran identificar: una estructura química de los compuestos, una estructura del proceso perceptivo en la que lo que se califica como semejante requiere un eje de oposiciones (dulce vs. amargo/salado) y, por tanto, puede parecer diferente si lo referimos a otro eje (por ejemplo, granular o blando), y la estructuración de pertinencias y, por ende, la predicación de igualdad y desigualdad. Cada una de estas estructuras pudiera servir para establecer una semejanza entre ambos compuestos, por lo que el fenómeno de una supuesta semejanza es en realidad una red de estipulaciones culturales que determina la experiencia ingenua¹⁰, por lo que entonces “... el juicio de ‘semejanza’, se pronuncia a partir de criterios de pertinencia establecidos por convenciones culturales” (Eco, 2016, p. 292).

Por lo tanto, los signos icónicos son completamente convencionales, pues existe una interiorización de determinadas formas de transcribir nuestro esquema perceptivo a partir de la experiencia que, como GOMBRICH señala, pueden ser basados de acuerdo con un periodo temporal específico, una escuela, una cultura, o al mismo “estilo” individual del artista, que a su vez está influenciado por su entorno. Estas articulaciones sobre la modelización de la realidad son lo que llamamos modelo icónico.

Es a partir de esto, que Eco elimina las siguientes ideas y concepciones sobre los signos icónicos:¹¹

- ▶ *Tienen las mismas propiedades que el objeto:* Como ya explicamos con anterioridad, no es posible que, en un cuadro o una pintura, por ejemplo, se tengan las mismas propiedades que las de la persona o cosa que se está representando.
- ▶ *Son semejantes al objeto:* El proceso para establecer una semejanza requiere de una selección y exclusión de elementos que se consideran pertinentes para la existencia o la instauración de esta, tal selección se realiza de una manera arbitraria a partir de criterios establecidos

[10] Eco, U. (2016). *Tratado de semiótica general*. p. 290

[11] Estas “Seis nociones ingenuas” pueden ser encontradas junto con un desarrollo más detallado en el capítulo 3.5 “Crítica al iconismo” del *Tratado de semiótica general* de Umberto Eco.

culturalmente, por lo que la idea de semejanza está basada en una convencionalidad.

- ▶ *Son análogos al objeto:* Según Eco lo que sucede es que regularmente se recurre a la analogía para explicar el iconismo cuando en realidad hay que recurrir al iconismo para explicar la analogía. De la misma manera la analogía puede ser reducida a operaciones sometidas a regla y, por lo tanto, tiene un carácter convencional.
- ▶ *Son motivados por el objeto:* Es decir que el signo está vinculado “naturalmente” con su objeto, para Eco la existencia de una convencionalidad de los signos no significa que los signos motivados no existan, sino que los elementos de motivación existen solo porque previamente se han aceptado convencionalmente y como tales se les ha codificado.
- ▶ *Están codificados arbitrariamente:* Al contrario de lo que pudiera parecer, que un signo no sea motivado no implica automáticamente, que sea arbitrario, para Eco los signos icónicos conviven en diferente proporción con la motivación y la convención, siempre y cuando se recuerde que la motivación de un signo está fundamentada gracias a que se ha aceptado convencionalmente.
- ▶ *Son analizables en unidades pertinentes y codificadas que permiten una articulación múltiple como los signos verbales:* Eco propone una diferenciación entre los mensajes visuales y los lingüísticos y advierte al mismo tiempo el error de compararlos como iguales. Dentro de la lingüística, existe una doble articulación de los signos pues estos se conforman (a partir de las ideas de SAUSSURE) de significados y significantes y estos a su vez se dividen entre fonemas y monemas que serán las unidades más sencillas para conformar un lenguaje, al contrario de estos, los signos visuales no pueden articularse de igual manera, pues los signos del dibujo o los signos gráficos en general, no son elementos de articulación correlativos a los fonemas de la lengua porque no tienen valor posicional y oposicional, es decir no siempre significan por el hecho de aparecer y no aparecer, pueden asumir significados contextuales sin tener significado propio, pero no se constituyen en sistema rígido de diferencias según el cual un punto significa en cuanto se opone a la línea recta o al círculo.

De modo que, si el signo icónico posee propiedades en común con algo

no será con el objeto mismo sino con el modelo perceptivo de este y, por lo tanto, puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción.

Finalmente, existe un problema fundamental con la definición del signo icónico como lo hemos tratado, que es sobre el referente, si recordamos en el punto 1.1 habíamos señalado a partir de VILLAFAÑE que no existe una imagen que no posea un referente en la realidad, no obstante, Eco (2016) define al referente como “... esos estados del mundo que, según se supone, corresponden al contenido de la función semiótica” (p. 99), el problema del referente en los signos icónicos (o en los signos en general) es que, si tomamos al referente como el significado de un término, desde un punto de vista semiótico esto no puede ser otra cosa más que una unidad cultural y para Eco, “... en toda cultura una «unidad» es algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea” (Eco, 2016, p. 85) y, de esta manera, podemos reconocer al lenguaje como un fenómeno social.

Por lo tanto, se determina que si las relaciones entre el signo icónico no son con el objeto en sí mismo sino con una estructura que se basa en códigos de la experiencia y sistemas de expectativas fundamentadas y definidas culturalmente, lo que importa ya no es entonces la correspondencia entre la imagen y su objeto sino la correspondencia entre la imagen y su contenido. Entonces, para explicar mejor este procedimiento, tendremos que revisar las propuestas sobre los procesos de percepción y representación.

2.1.2 VISIÓN, PERCEPCIÓN Y REALIDAD

Para que nos sea posible entender cómo llegamos a un proceso de representación nos es necesario entonces, comprender en primer lugar, el proceso del cómo vemos, en segundo cómo es que procesamos y almacenamos la información que extraemos y finalmente cómo es que utilizamos la información obtenida en la representación de nuestro entorno y en la creación de imágenes y mensajes visuales.

Iniciando con el proceso de percepción, algo en lo que podemos acordar a nivel superficial es que este empieza con la acción de ver, es decir, se empieza con un estímulo sensorial lumínico, que por medio de la retina nos permite observar aquello que nos rodea siempre y cuando existan las condiciones necesarias. GIBSON (1950) desarrolló una teoría sobre el proceso psicofísico de la percepción, donde explica con mayor detalle este procedimiento fisiológico.

Si bien existen múltiples teorías para abarcar el ámbito de la percepción (desde una perspectiva neurofisiológica, psicofísica, psicológica, etc.) esta vez haremos uso de la de la percepción como un proceso cognitivo que VILLAFANE propone. Según VILLAFANE, existe una polisemia del proceso de percepción no solo a nivel individual sino también desde las distintas escuelas y presupuestos científicos que han abordado el tema, de igual manera existen un sinnúmero de hechos perceptivos que si son aislados pudieran ser identificados con el proceso mismo de la percepción, por lo que el objetivo de su propuesta será comprobar en qué medida el proceso de la percepción tiene una naturaleza cognitiva.

Para VILLAFANE, el proceso de percepción tiene una naturaleza cognitiva porque posee la capacidad de procesar informaciones de distinto origen y distinta naturaleza, así como también, esta consta de tres fases básicas que caracterizan toda operación de este carácter: la recepción, el almacenaje y el procesamiento de la información. Que serán, respectivamente, la primera, segunda y tercera fase, y, que tendrán cada una, una propiedad específica: la recepción de información será aquella de la sensación visual, el almacenaje de información será el procedimiento de la memoria visual y, por último, el procesamiento de la información dará lugar al pensamiento visual.

Desde esta perspectiva, el proceso de percepción empezará con la sensación visual, a pesar de esto, hay que aclarar primero que para VILLAFañE el hecho de que el proceso de percepción tenga una naturaleza cognitiva no significa que cada una de las etapas de este sean del mismo carácter. La sensación visual y la percepción son términos distintos, el primero es el mecanismo receptor de información, es decir que nos es posible recibir las sensaciones visuales gracias a nuestro sistema visual periférico, pero la diferencia principal entre esta sensación visual y el concepto de percepción es la naturaleza cognitiva del segundo, que es una propiedad que la otra no posee.

Lo cognitivo en este caso será el resultado de relacionar dos informaciones distintas para extraer un resultado nuevo y para VILLAFañE, esto solo será posible al final del proceso, cuando se conecta la estimulación aferente (sensación visual) con el material almacenado (memoria visual), por tanto, aunque en la sensación visual existan algunos mecanismos como la selección, estas no son suficientes para otorgarle tal carácter pues las funciones que se cumplen entre esta primera fase y la tercera de un pensamiento visual donde se culmina el carácter cognitivo de este proceso, son diferentes. Como ZUNZUNEGUI (2010) resalta, la visión se construye como una fase de organización, lo que significa que los mensajes (o estímulos) que son recibidos a través de nuestros ojos o de lo que llama imagen retínica, son únicamente el comienzo de una compleja cadena operacional que se dedica a elaborar organizar y transformar esta información.

El carácter de selección visual ha sido usado para argumentar una supuesta cognitividad del proceso sensorial de esta primera etapa, y a pesar de que la capacidad de selección visual es una de las más relevantes (pues cualquier sistema capaz de seleccionar se aproxima a una conducta inteligente) en todas las fases del proceso de percepción se manifiestan diferentes modos de selección, por ejemplo, dentro de la primera fase, puedo seleccionar la obtención del color, en la segunda cualquier concepto visual y en la tercera un reconocimiento de forma, sin embargo, solo la última será considerada como cognitiva.

La segunda etapa para una percepción cognitiva es la etapa de almacenaje de la información, esta es considerada como la base de los procesos cognitivos así sean humanos o artificiales. En primer lugar, se distinguen tres almacenes de información que componen el sistema de memoria del hombre:

- *Memoria icónica transitoria (m.i.t)*: En donde se almacena la información sensorial a partir del sujeto y, por tanto, cuenta con una naturaleza sensorial.
- *Memoria a corto plazo (m.c.p)*: Donde la información puede ser

preservada y transferida mediante técnicas de repetición. Es el almacén de mayor actividad dentro del sistema de memoria y su capacidad de almacenamiento de información es bastante limitada.

- *Memoria a largo plazo (m.l.p)*: Que será el almacén definitivo de algunas informaciones como los hábitos, conceptos, destrezas psicomotrices, lenguaje, etc. En donde si es necesario, la información puede mantenerse por tiempo ilimitado. Aquí la información es codificada en función de categorías semánticas, y a diferencia de las dos anteriores la memoria a largo plazo tiene una capacidad ilimitada y solamente mediante algún tipo de interferencias un dato puede perderse.

Hay que notar que el único almacén de memoria que posee una naturaleza sensorial es el de la memoria icónica transitoria, pues después de este toda la información será codificada verbalmente de forma que, para VILLAFañE, el proceso de memoria visual tiene un carácter semicognitivo¹² pues es aquí donde se empieza a tener una naturaleza cognitiva en el proceso de percepción.

La última fase del proceso perceptivo es la del pensamiento visual, que VILLAFañE toma prestada de RUDOLF ARNHEIM, y que es donde se manifiesta la naturaleza cognitiva de este proceso:

El pensamiento visual constituye el ámbito de relación de las diversas instancias que intervienen en la percepción: la estimulación aferente de la sensación visual, la información almacenada en los sistemas de memoria y los procesos de conducta que intervienen como elementos modificadores del resultado perceptivo. (Villafañe, 2006, p. 88)

Según VILLAFañE, el proceso cognitivo por excelencia dentro de la conducta humana es el pensamiento, esto se le concede pues este realiza una serie de mecanismos mentales de los cuales algunos son responsables de las operaciones superiores del intelecto, y debido a que el proceso perceptivo es un proceso cognitivo, dentro de la percepción ocurren los mismos mecanismos

[12] Una cosa es cognitiva o no lo es, no existe formalmente lo 'semicognitivo', sin embargo, Villafañe se refiere como tal al proceso de memoria, debido a que es aquí donde empieza a desarrollarse su naturaleza cognitiva.

que caracterizan al pensamiento como un proceso cognitivo. Para VILLAFANE solo basta justificar que existe una capacidad de conceptualización visual, que es similar a la intelectual pues ambas se basan en una operación primera de abstracción. La abstracción visual es entonces el primer paso para la conceptualización visual y para que pueda resultar útil en este proceso se deberá cumplir con dos requisitos:

- **Ser esencial:** Es decir que la abstracción nunca puede quedarse exclusivamente en una enumeración de rasgos, sino que deberá seleccionar aquellos que posean un alto *grado de pertinencia* para que, en función de estos, nos sea posible distinguir a un objeto de otros de su clase.
- **Ser generativa:** Una representación abstracta será generativa cuando esta pueda producir nuevas representaciones que logren complementar a la primera, en otras palabras, cuando logre incorporar a la representación aspectos que esta no recoge, pero que el objeto posee.

El resultado de esta abstracción será la conceptualización visual que se manifestara en la percepción de la forma, que es a partir de la cual los teóricos de la GESTALT suponen la captación de lo esencial o la aprehensión de los rasgos estructurales genéricos de un objeto. Esto se une con las teorías de Eco que revisamos anteriormente pues, como ya habíamos visto, el signo icónico o las imágenes reproducen algunas condiciones de la percepción, o sea, que es a partir de una imagen que elaboramos los datos de experiencia facilitados por la sensación, los seleccionamos y los estructuramos fundándonos en sistemas de expectativas e implicaciones debidas a experiencias anteriores, y, por tanto, mediante técnicas aprendidas, es decir, basándonos en códigos convencionales. En este sentido para Eco la misma mecánica de la percepción pudiera ser considerada como un acto de comunicación.¹³

La manera en que logramos establecer una relación entre la imagen y su contenido, es entonces por medio de los códigos de reconocimiento, estos serán los que nos permitirán seleccionar los aspectos fundamentales de lo percibido, es decir aquellos elementos de una cosa que hacen que la reconozcamos inmediatamente (y que la retengamos en la memoria), lo que significa que –como cualquier código– los códigos de reconocimiento (o los de la percepción) deben tener en cuenta los aspectos pertinentes, pues la facultad de reconocimiento del signo icónico depende de la selección de estos. Por ejemplo, tomando prestado

[13] Eco, U. (2016). *La estructura ausente*. p. 222

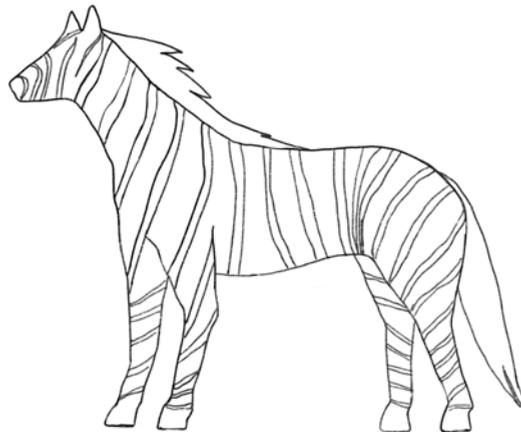
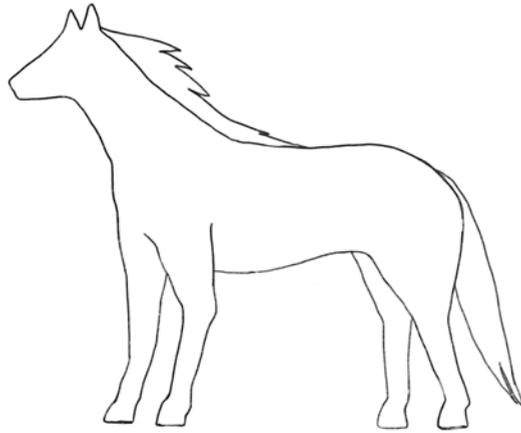
uno de los ejemplos de Eco, para distinguir entre una cebra y un caballo el elemento más conveniente será aquel del de las rayas de la cebra y no otro, como la diferencia entre tamaño o forma de la mandíbula entre los dos animales (Figura 4).

Al mismo tiempo, estas unidades pertinentes deben ser comunicadas, lo que nos lleva a la existencia de un código icónico que es aquel que establece una equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento; volviendo al ejemplo del caballo y la cebra, si se deseara entonces representar a los dos animales y a la cebra le faltasen sus rayas, esta terminaría pareciéndose más a la representación de un caballo. De manera similar, GOMBRICH (2002) resalta que:

Nuestro aparato de percepción está constituido de tal modo que solo entra en acción cuando se lo excita por medios semejantes. Se habla mucho de entrenar el ojo o de enseñar a ver, pero esta fraseología puede inducir error si esconde el hecho de que lo que podemos aprender no es a ver sino a discriminar. (p. 147)

Por lo tanto, “... *la percepción se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales —que no pueden confundirse con meros registros directos de la realidad— originada a través de un proceso de recogida de sensaciones exteroceptivas*” (Zunzunegui, 2010, p. 31), lo que significa, que el proceso de percepción será aquel no únicamente de asimilación de estímulos sino también de discriminación o selección de los mismos para llevar a cabo un procesamiento de la información del mundo que nos rodea.

[fig.4]
Ejemplo de
representación
de una cebra
y un caballo.



2.1.3 LA REPRESENTACIÓN Y LA IMAGEN

Previamente, habíamos hablado de la representación desde el punto de vista de VILLAFANE, en donde esta consiste en ver dentro de la configuración estimular, un esquema que refleje su estructura y luego generar un equivalente pictórico para este (de manera similar a lo que Eco describe), y a partir de la definición de ZUNZUNEGUI en la que representar implica mostrar de nuevo algo que ya conocemos, esto es, que se vuelve a mostrar a través del signo una cosa existente en el mundo natural; ambas descripciones de la representación resultan más claras después de lo que se ha comentado en puntos anteriores, no obstante, es necesario ampliar un poco más las implicaciones semióticas de este proceso y sus particularidades cuando esta se trata de una representación artística o simplemente visual.

Si nos basamos en las definiciones de la representación anteriores, podemos establecer que el acto de representar implica una sustitución. GOMBRICH (1968) escribe que la representación cumple un papel como sustitución, en lugar de ser pura semejanza, pues el representar no está en la relación de semejanza que se pudiera establecer entre el objeto y su representación, sino en que ambos cumplan la misma función, una función de sustitución que será anterior a la semejanza y donde la creación precede a la comunicación, de manera que define que la representación como sustitución implica dos condiciones:

1. que la forma autorice el significado que se le inviste
2. que el contexto fije el significado de manera adecuada

Lo que implica que existe una convergencia de significados en una misma forma. Hay que notar que esta descripción de la representación como sustitución es un concepto que engloba el de semejanza, pues siempre que hay semejanza, hay sustitución, aunque la primera no sea condición necesaria de la segunda.

Como ya vimos esta noción de semejanza esta basada en una convención a partir de aquello a lo que Eco llama unidad cultural, que es el conocimiento o configuración a través de códigos de una cultura común del individuo o individuos, pues esta se produce y debe aprenderse. Esta convención, si bien puede resultar obvia si observamos imágenes y producciones artísticas desde

un punto de vista histórico, trae consigo un increíble número de problemáticas y consideraciones que necesitan ser atendidas, tanto para la representación del mundo natural como para la configuración semiótica de los signos icónicos.

Así también, el problema del referente o el significado del signo ya no es con el objeto, sino con el contenido presente en la representación, este contenido está basado en una serie de reglas culturales y, por tanto, la representación es, en consecuencia, una serie de convenciones, y es precisamente gracias a esto, que nos encontramos frente a un problema de variedad y libertad sobre las condiciones para representar visualmente algo, pues como GOMBRICH (2002) nos dice “*El mundo del hombre no es sólo un mundo de cosas, es un mundo de símbolos donde la distinción entre realidad y ficción es a su vez irreal.*” (p. 85)

Para empezar, partimos de la idea de que todas nuestras operaciones figurativas, están reguladas por la convención¹⁴, pues según Eco, representar icónicamente un objeto no es sino transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen a este. Por tanto, son los mismos códigos de reconocimiento que mencionamos anteriormente, aquellos que sirven para identificar los rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido, de manera que a partir de la selección de los rasgos más reconocibles de un objeto nos sea posible una transformación de estos para su representación gráfica. Así como GOMBRICH (2002) resalta que

Sin esta facultad, del hombre como de todo animal, para reconocer identidades a través de las variaciones de diferencia, para tener en cuenta los cambios de condiciones y para preservar el marco de un mundo estable, el arte no podría existir. (p. 47)

es decir que, si un signo puede denotar globalmente una cosa percibida, reducida a una convención gráfica simplificada, para Eco, esta acción producirá un fenómeno de reducción mediante una transformación, en casi todos los signos icónicos, gracias y a partir de la selección de los rasgos pertinentes. A pesar de esto, el fenómeno de transcripción para los signos icónicos es más ambigua de lo que parece.

Ya habíamos establecido en 2.1 que el signo icónico puede poseer tanto las propiedades ópticas (visibles), que muchas veces dependen de una codificación

[14] Eco, U. (2016). *La estructura ausente*. p. 229

de la experiencia perceptiva anterior, las ontológicas (presumibles), que conciernen a las propiedades que son perceptibles, pero que la cultura atribuye igualmente al objeto de modo que al denotarla los artificios gráficos sugieren una presentación fiel del propio objeto, y las convencionalizadas que dependen de las convenciones iconográficas que nos parecen ya las representaciones por defecto de cierta cosa (como las señales de tránsito, de salida de emergencia, sanitarios, etc.), de aquí que existan una variedad increíble de posibilidades para la representación de una misma idea, cosa, fenómeno, etc.

A partir de esto, es que existen casos en que la representación icónica instaure una verdadera enervación de la percepción, es decir, que se aprenderán las cosas de la manera en que según las han venido representando los signos icónicos, como en el caso de las imágenes estereotipadas o heráldicas, este hecho no solo se manifiesta en este tipo de imágenes sino también en nuestras expectativas sobre las representaciones visuales en el campo artístico:

El hecho es que nos hemos vuelto tan obedientes a las
sugestiones del artista que nos adaptamos con perfecta
facilidad a la notación en las líneas negras que indican a la
vez la distinción entre el fondo y figura y las gradaciones de
sombreado que se han hecho tradicionales en todas las técnicas
gráficas. (Gombrich, 2002, p. 39)

Esto es común, por ejemplo, en las representaciones académicas sobre la figura humana, o los estudios de representación de estas, que nos llevan a un desarrollo no solo de una idea de cómo representar, sino también de imágenes estereotipadas y creación de esquemas específicos para la representación; si estamos condicionados a representar algo de cierta manera, entonces también estaremos condicionados a aprender estas maneras de representación, uno de los productos de esta condición, son los esquemas, es decir los puntos de partida del vocabulario del artista, que traen consigo la creación de fórmulas diagramáticas para la representación como el caso de los esquemas para representar el rostro, las proporciones del cuerpo humano, etc.

Mencionamos anteriormente la convencionalidad de la modelización icónica, en la que tanto ECO como GOMBRICH afirman que, existen múltiples maneras y condiciones para la selección y posterior transcripción de nuestros estímulos perceptivos por medio de codificaciones culturales. Pues bien, una de las anécdotas que GOMBRICH cuenta en “Arte e ilusión” es aquella que extrae a partir de la autobiografía del ilustrador alemán LUDWIG RICHTER,

en la que describe:

... con un grupo de amigos, todos ellos estudiantes de arte en Roma (...) visitaron un día el famoso paisaje de Tívoli, y se sentaron en un punto a dibujar (...) «Nos enamoramos de cada brizna de hierba, de cada ramita, y nos negamos a que nada se nos escapara. Cada cual se esforzó por expresar el motivo tan objetivamente como pudiera (...) Sin embargo, cuando al atardecer compararon los frutos de su esfuerzo sus transcripciones diferían en grado sorprendente». (Gombrich, 2002, p. 55)

Así pues, esto presenta otro problema sobre la representación visual, el problema de una autonomía personal del lenguaje y en consecuencia, la gran diversidad de codificaciones visuales que existen en las imágenes. En un nivel de representación gráfica se disponen de infinitas maneras de representar un algo, de sugerirlo y de evocarlo, es decir que existen grandes bloques de codificación en los que –a diferencia de los signos lingüísticos– es difícil discernir los elementos de articulación, pues en un continuum icónico no se destacan unidades pertinentes discretas y catalogables una sola vez que serán aplicadas para todas, sino que la selección de estos aspectos pertinentes incluye una cantidad enorme de variantes para su transformación o reducción al momento de la representación. Por lo que el caso del estilo y las modelizaciones icónicas es, aún más complejo.

Según GOMBRICH lo que llamamos “estilo” está condicionado simultáneamente tanto por un periodo temporal, como por el mismo artista y sus condiciones, por lo que será aquello que rige la modelización icónica o representación gráfica, aún cuando el artista desea reproducir fielmente la naturaleza, y en consecuencia, cuando esta transformación es obvia o se hace notar demasiado se dice que el motivo se ha “estilizado”; a pesar de esto, hay que aclarar que GOMBRICH no quiere decir que toda representación será estrictamente “inexacta” en cuanto a una representación fiel de la naturaleza.

Así, GOMBRICH establece que existen algunos límites del mismo que contribuyen a lo que Eco denomina como una infinidad de *idiolectos*¹⁵ en los signos icónicos, como por ejemplo, el hecho de que el artista solo puede plasmar lo que su herramienta y medio son capaces de representar, de manera tal que la técnica restringirá la libertad de elección o selección de los rasgos pertinentes,

[15] Eco, U.(2006). La estructura ausente” p. 237

pues no será lo mismo representar un motivo a través de líneas, que a través de contrastes o machas, debido a que las codificaciones para la selección de los rasgos pertinentes estarán basadas en fines distintos (**Figura 5**). Sin embargo, esto no es lo único que afecta a la elección, por otro lado, existe un estereotipo adaptado, es decir, las imitaciones que la época e intereses propios del artista o autor imponen, este estereotipo se forma a través de un esquema familiar (desde los códigos de reconocimiento y desde los esquemas almacenados en la memoria) que entonces también requiere que al mirar un motivo se lleve un proceso de clasificación y aprensión de forma esquemática, como el caso de mirar una mancha y relacionarlo con un motivo según lo que nos parece o nos recuerda, o como el caso de el hecho que la obra de aquellos quienes han tenido una educación académica del dibujo puede diferenciarse de aquellos quienes no; a pesar de esto, para **GOMBRICH** este esquema no es un producto de un proceso de abstracción o una tendencia a simplificar –a diferencia de **VILLAFANE**– sino que este representa la primera y amplia categoría aproximada que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir, de manera que la voluntad de forma es más bien una voluntad de hacer conforme.

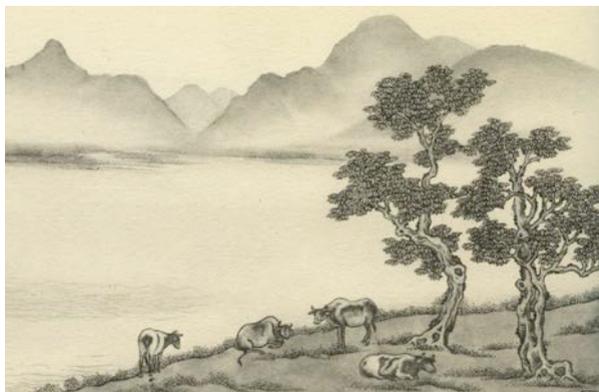
Igualmente, existe una pregunta sobre el estilo y la autonomía de representación del artista, ¿qué grado de libertad tiene el artista para modificar y cambiar el lenguaje visual?, para responder esto **GOMBRICH** recurre al uso de la capacidad del artista para representar algo como el límite de la autonomía del mismo, de manera tal, que el artista representa lo que representa de la manera en que lo hace, no solo por una elección particular para una comunicación específica, o por estar condicionado a alguna técnica en particular, sino porque es lo que le resulta familiar, lo que conoce y lo que su habilidad le permite. En este caso lo familiar siempre es el punto de partida más probable para la expresión de lo no familiar, pues debe existir un conocimiento previo del artilugio, aunque sea solamente a través de otras pinturas o representaciones, y en ocasiones, aún si se trata de duplicar la realidad lo más fielmente posible, nos es imposible escapar de plasmar las cosas basándonos en lo que conocemos. De la misma manera **GOMBRICH** nos habla de la realización de un esquema de categorización de lo que conocemos en un esquema familiar y de la familiaridad como un punto de partida para la expresión de lo no familiar.

Al mismo tiempo, un estilo como cultura o estado de opinión establece un horizonte de expectativa, una disposición mental, que registra desviaciones y modificaciones con sensibilidad exagerada, en cuanto a que estamos condicionados a ver según hemos aprendido a ver, lo que implica que nuestras modelizaciones icónicas están codificadas de la manera que hemos aprendido –a



[fig. 5]
Estudios de una
misma imagen
en distintas
técnicas donde
podemos
observar como
la selección de
los rasgos per-
tinentes varía.

través de otras representaciones— a configurarlas, un ejemplo claro de esto lo presenta GOMBRICH en la pintura de paisaje realizada por CHIANG YEE (Imagen xxxi) en la que se realiza un paisaje típico inglés “a través de ojos chinos” con una configuración completamente distinta a aquella de un paisajista occidental. De manera tal que podemos observar las diferencias entre culturas y el impacto de estos aparatos en la transformación de las estructuras perceptivas.



[xxxii]

Chiang, Y.
(1936). *Cows in
Derwentwater*

Además de esto, Eco nos recuerda que existe un reconocimiento de aquellos que tienen la capacidad de articular los elementos de un código que no pertenece a todo el grupo (como es el caso de los signos visuales) y le reconocemos una autonomía al mismo respecto a los sistemas normativos que no reconocemos, así al considerarse la capacidad de representación imitativa como algo “inusual”, pues no es una configuración de códigos que sea comúnmente aprendida como lo son, por ejemplo, los códigos de la escritura, entonces se le reconoce una mayor autonomía, así como una originalidad pues quien posee la habilidad de configurar estos signos viene a tener un control específico sobre el idiolecto o idiolectos, aun cuando utiliza un código que todos reconocemos¹⁶.

Dada esta autoridad sobre el idiolecto con el establecimiento del «estilo», los signos icónicos de las representaciones visuales, entonces, no son elementos de articulación correlativos a los fonemas de la lengua porque no tienen valor posicional y oposicional, es decir no significan por el hecho de aparecer y no aparecer, pueden asumir significados contextuales sin tener significado propio, pero no se constituyen en sistema rígido de diferencias según el cual un punto significa en cuanto se opone a la línea recta o al círculo.

El signo icónico no siempre será tan representativo como se cree, porque aun siendo reconocible siempre aparece con cierta ambigüedad, pues denota de manera más fácil lo universal que lo particular, un ejemplo claro de esto son los esquemas o diagramas que se han ido construyendo para una posible enseñanza

[16] Eco, U. (2006). *La estructura ausente*. p. 238

del dibujo, en los cuales los diagramas se vuelven completamente universales, ya que por ejemplo, aquellos para representar un rostro no se usan solo para representar el rostro de una persona en particular, sino que presentan una serie de formas geométricas para representar cualquier rostro universalmente.

Por lo que:

los estilos, como las lenguas, difieren por la secuencia de la articulación y por el número de preguntas que le permiten al artista hacer; y la información que nos llega del mundo exterior es tan compleja que ninguna pintura la incorporará en su totalidad. (Gombrich, 2002, p.78)

es decir, que las modelizaciones icónicas no pueden separarse de una finalidad, o de sus características convencionales, pues es a partir de estas que se entiende su determinado lenguaje visual, y, en consecuencia, existe una especie de crisis en el ámbito de la representación hablando desde un enfoque semiótico, pues debido a todo esto, la articulación de los códigos visuales se vuelve más problemática.

2.1.4 EL CASO DE LA REPRESENTACIÓN “ABSTRACTA”

Dentro de la historia del arte occidental, muchas veces, se ha manejado la narrativa errónea sobre esta misma siendo aquella de un “progreso” en cuanto a la representación mimética o imitativa se refiere, es decir, que como va avanzando el tiempo se va logrando una representación más fiel de la realidad a través del arte, por lo menos hasta que se llegan a abarcar a las vanguardias del **SIGLO XX**. Esta concepción nos lleva a preguntarnos qué sucede entonces con la significación, construcción y decodificación de lo que llamamos representación abstracta o simplemente con aquellas representaciones que no son “imitativas”.

Cuando se habla de representación visual muchas veces se da por sentado que la representación es “imitativa” por naturaleza, representar, en muchos casos es visto como una capacidad de duplicar, de sustituir y sobre todo de copiar y, hasta ahora solo hemos abarcado los procesos de significación de las imágenes desde un punto de vista semiótico a partir de esta noción. Sin embargo, esto no significa que este tipo de representaciones sean las únicas que entran dentro de la definición de la misma, sino que las configuraciones abstractas presentan, por su misma naturaleza, otro tipo de complicaciones desde el punto de vista semiótico.

Si nuestro entendimiento de las representaciones visuales se basa en un sistema de expectativas, como **GOMBRICH (2002)** afirma, entonces no es de extrañar que, en muchas ocasiones, no se reconozcan aquellas representaciones que no son “similares” a algo

La razón, creo, se encuentra precisamente en el papel que nuestra expectativa desempeña en el desciframiento de los criptogramas del artista. Llegamos ante las obras con nuestros receptores ya adaptados. Esperamos que se nos presente cierta notación, cierta situación del signo, y nos hemos preparado para hacerle frente. (p. 53)

De alguna manera, nuestras expectativas están construidas para encontrar un parecido, es decir que buscamos algo que nos sea conocido, incluso en algo que

no nos parezca instantáneamente reconocible, o sea que tenemos una tendencia a encontrar una forma familiar en algo que no reconocemos, de ahí que existan tantas pruebas psicológicas como las de RORSCHACH. A partir de esto, es que se genera la idea errónea de que las representaciones no-imitativas no comuniquen nada por sí mismas. Parte de esto, es gracias al problema mencionado en el punto anterior sobre las articulaciones de los signos icónicos. Desde la lingüística, un signo está articulado entre dos elementos, un significado y un significante, y estos a su vez, estarán divididos entre fonemas, que serán aquellas unidades sin significado, pues requieren articularse entre sí para formar signos o palabras, y monemas, que son las unidades mínimas con un significado propio y están formados por signos con significado y significante que se articulan con otros signos de la lengua para articular un mensaje.

Eco plantea un problema con el cine y lo que él llama ‘las nuevas figuraciones’. A partir de un estudio de las articulaciones de los códigos icónicos, encontramos que los códigos icónicos no pueden articularse de la misma manera que los signos lingüísticos por razones que vimos en el punto anterior, como la variedad de los códigos visuales y la imposibilidad de establecer una regla que funcione en una totalidad al momento de la configuración de estos, al contrario de los signos lingüísticos que tienen establecidos parámetros precisos para su catalogación “*con las unidades pertinentes de la lengua verbal se puede hacer una catalogación muy precisa: rasgos distintivos, fonemas, monemas, todo es analizable.*” (Eco, 2016, p .235). Sin embargo, esto no significa que los códigos visuales no se puedan articular completamente.

Aunque los signos no puedan ser codificados y reconocidos claramente en este tipo de representaciones, existe, sin embargo, un idiolecto que liga a todos los niveles, lo que Eco llama el código microfísico individualizado en la materia, es decir, que el sistema de relaciones de un nivel (el microfísico) se convierte en ley para todos los demás niveles de manera que se dará una reducción de lo semántico, lo sintáctico, lo pragmático, lo ideológico, a lo microfísico, que será lo que provocará su facultad comunicativa. En otras palabras, se producirá un fenómeno comunicativo a partir de los “mensajes informales” (o de las representaciones no imitativas) cuando estos modifiquen nuestra manera de ver la materia. De manera tal, que la asociación de estos códigos, que parecieran no tener un sistema de referencias, con una propiedad de “expresividad” es errónea, pues “*Con todo, en los cuadros informales parece reconocerse la presencia de una regla, de un sistema de referencias, aunque sea muy distinto de aquellos a los que estamos acostumbrados*” (Eco, 2016, p. 288).

Y mientras que las representaciones que se basan en una semejanza tienen una fundación en una referencia externa, sus contrapartes, estarán entonces,

basadas en un código individual de la obra, que no es precedido ni constituido por una referencia externa, sino que será su propio contenido. Un primer acercamiento es que se identifica:

... una especie de nivel micro-físico cuyo código extrae el artista de las estructuras de la materia con la que trabaja(...) se trata de explorar elementos y de aislar un sistema de relaciones, este sistema es el que elige como modelo sobre el que se estructuran a nivel físico técnico y el semántico, en un sentido de configuración de formas reconocibles. (Eco, 2016, p. 289)

Dichas formas se constituyen a nivel del signo, aunque los signos no pueden ser codificados y reconocidos claramente. En un cuadro abstracto la instauración de un código original e inédito pasa a segunda línea respecto a la aparición de un código gestáltico de base o de un reconocimiento de forma. Por lo que, para Eco, la obra aspira a una tal autonomía respecto de las convenciones vigentes que funda un sistema de comunicación propio, pero solo llega a comunicar apoyándose en sistemas complementarios de comunicación lingüística utilizados como metalenguajes respecto a la lengua código instaurada por la obra.

2.2 INTERPRETACIÓN, COMUNICACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE MENSAJES VISUALES A TRAVÉS DE LA SEMIÓTICA VISUAL

2.2.1 SEMIÓTICAS VISUALES: UN ACERCAMIENTO TEÓRICO

“No es el lenguaje hablado el natural al hombre sino la facultad de construir una lengua, es decir un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas”
(Saussure, 1945, p. 38)

Cuando hablamos de “lenguaje” generalmente nos referimos al lenguaje hablado o escrito, es decir a lo que consideramos como “lenguaje verbal”, aquel que de alguna manera nos es “común” a la mayoría de los individuos. Sin embargo, podríamos decir que cualquier medio que sea utilizado para comunicar algo es por sí mismo un lenguaje, y en este caso, las imágenes no son una excepción.

Hemos hecho uso de las imágenes para comunicarnos desde las primeras pinturas rupestres hasta la implementación de imágenes que actualmente rigen nuestros alrededores de forma casi epidémica. Algunos autores como MITCHELL (2009) han hablado también de un supuesto “giro pictórico”, lo que no significa que se vuelva a una teoría de la representación como copia o correspondencia, sino que *“Se trata más bien de un redescubrimiento pro-lingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, los discursos, los cuerpos y las figuralidades.”* (p. 23)

Igualmente, como SAUSSURE explicó desde su primer acercamiento al estudio de los signos, la lingüística es solo una parte de la semiótica y, aunque esta sea quizá la más estudiada y dominante, no significa que otras ramas de esta, así como otros tipos de comunicación, se puedan estudiar de la misma manera. De modo que, dentro de una “semiótica visual” las configuraciones del estudio de la semiótica de las producciones visuales, serán en gran parte distintas a aquellas de la lingüística tradicional, pues un modelo ‘verbo céntrico’ de la semiótica, no

es sustentable para una semiótica de las comunicaciones visuales. El caso del lenguaje visual es un poco complicado, si bien existen múltiples estudios sobre las identidades icónicas, pareciera ser que el mundo de los mensajes visuales se ha vuelto increíblemente amplio y ha evolucionado a un paso acelerado, por lo que se vuelve un tanto difícil de segmentar en elementos básicos generales.

Si la semiótica, como encontramos en Eco (2016), es la ciencia que estudia los procesos culturales como procesos comunicativos, entonces, evidentemente, el objetivo de la semiótica visual no es más que estudiar las producciones visuales como procesos comunicativos, lo que pareciera implicar una gran cantidad de fenómenos que se pueden considerar como “visuales”. No obstante, la semiótica visual se encargará exclusivamente de las imágenes, pues otros fenómenos, mensajes o tipos de comunicación que pudieran ser considerados como “no verbales” (expresiones faciales o corporales, lenguajes de señas, etc.) corresponden a otras ramas respectivas de la semiótica.

Siendo que esta idea sobre la semiótica visual esta basada en los procesos de comunicación dentro de los textos visuales, que ya no son necesariamente icónicos, y que tienen un carácter planario, estaremos ubicados también, dentro de una semiótica planaria, esto, como un intento de establecer los límites sobre lo que es y lo que no es considerado como un ‘texto visual’.

La semiótica visual, según PIERO POMODORI (2016) se interesa por las imágenes como representaciones del mundo y debe explicar qué es y cómo funciona el lenguaje visual, así como estudiar los textos visuales (concepto que estableceremos más adelante, por ahora basta aclarar que nos referimos a las imágenes), de manera en que se pueda comprender qué y cómo es que comunican. Este estudio estará dividido en dos grandes categorías, que serán: **la semiótica figurativa**, que se refiere a todos los aspectos ligados al reconocimiento en una imagen de objetos y escenas, es decir que se interesa por las imágenes (pinturas, dibujos, fotografías, etc.) en cuanto representaciones del mundo, y **la semiótica plástica**, que, por el contrario, tomará interés de las configuraciones visuales, independientemente de lo que representan, por lo que se interesará en fenómenos como el equilibrio visual o la manera en la que un determinado sistema de colores o líneas pueden representar significados más o menos complejos.¹⁷ Esta idea de la existencia de dos modos de significación fue formulada por GREIMAS (1982) y GREIMAS & COURTÉS (1984) tomando como

[17] Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?*.
p.15

base general gran parte de la semiótica de HJELMSLEV, sobre todo, su definición del proceso de semiosis.

Mencionamos ya brevemente en 1.1.1, la idea de la semiosis desde una aproximación Peirciana, sin embargo, la idea de semiosis como proceso con la que estamos tratando aquí surge a partir de la teoría de los signos de SAUSSURE, en la cual este proceso (la semiosis) es el resultado de la correlación entre un significante y un significado (pues el signo es un producto de la correlación entre estos dos conceptos), partiendo de esto, HJELMSLEV plantea la semiosis como una relación binaria (al igual que SAUSSURE). A pesar de esto, ya no será entre un significante y un significado sino entre *expresión y contenido* que serán sus equivalentes respectivos, de igual manera que introduce la idea de que cada uno de estos elementos (tanto la expresión como el contenido) comprenden una forma y una sustancia propia y, que el signo o lo que conocemos como signo, será el resultado de la correlación entre la forma del contenido y la forma de la expresión.

Así, GREIMAS, de manera similar a Eco, propone la significación de los textos visuales, no como una situación de semejanza derivada de una iconicidad o de un carácter motivado, sino como algo que se basa en lo que designa como “rejilla de lectura” que tiene un carácter social, cultural, y espacial que permite la identificación de las formas que constituyen las imágenes (similar a la idea de Eco sobre las unidades culturales que mencionamos previamente) “*Lo esencial... está ahí: la cuestión de la figuratividad de los objetos planarios (imágenes, cuadros, etc.) se plantea solo si una rejilla de lectura iconizante postulada y aplicada a la interpretación de tales objetos*” (Greimas, 1994, p. 24), y, a partir de esto, explica que el sentido de las imágenes pueden dividirse en dos discursos (figurativo y plástico) que finalmente permitirán un mejor entendimiento, estudio y simultáneamente contribuirán a la interpretación de estas mismas, estas dos ramas estarán definidas como:

SEMIÓTICA FIGURATIVA

La semiótica figurativa se constituye sobre la base de reagrupar los diferentes trazos visuales que componen una imagen en **formantes figurativos**, a los que dota de un significado de manera que transforma las figuras visuales en signos-objetos¹⁸ y tendrá como objetivo dar una interpretación ‘natural’ al discurso de las imágenes. Estos formantes figurativos serán elementos del plano

[18] Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. p.75

expresivo y se constituirán en representaciones parciales de los objetos del mundo natural¹⁹.

Siguiendo la teoría de los formantes desarrollada por HJELMSLEV, GREIMAS (1994), decide que la constitución de los formantes no es más que una articulación del significante planario, es decir, su descomposición en elementos o unidades discretas legibles. Esta descomposición, se realiza en función de una lectura del objeto visual, de modo que, se realizará a partir de una lectura figurativa de los objetos visuales.

Sin embargo, al igual que con Eco el proceso de lectura, es decir la interpretación como una relación icónica, no es regida por una relación de “ semejanza ” entre las figuras visuales planarias y las configuraciones del mundo natural, sino que la semejanza se da a nivel del significante, es decir a partir del plano expresivo, por lo que hablar de iconicidad no tiene ningún sentido.

Dentro de este tipo de semiótica funcionan los conceptos básicos de imitación, como una operación producida por el enunciador del texto visual y el reconocimiento (que es posible porque pertenece a una lectura humana del mundo) como actividad cognitiva propia del enunciatario previsto por la imagen, ambos conceptos, serán posibles gracias a un proceso de reducción de las cualidades del mundo natural (que pudiese ser comparado con aquel de los códigos de reconocimiento que ya hemos visto en los puntos anteriores). Cabe la aclaración, de que la noción de ‘figura’ en este caso no es estrictamente referente a las imágenes o representaciones “imitativas”, sino a lo que GREIMAS denomina como “figuración”. Similar a la idea de los grados de iconicidad, se formula que tanto la abstracción como la iconización (que define como el deseo de hacer-crecer o hacer-parecer) son grados de la figuración²⁰, es decir, que entre más figurativa sea una imagen esta sufrirá de una iconización excesiva, y, que en el otro extremo se encontrará la abstracción, que sigue siendo considerada como parte de la ‘figuración’ en tanto que se identifican figuras geométricas que dependen de la rejilla de lectura tanto para su lectura como para su construcción.

[19] Se denomina como “mundo natural” el mundo que percibimos a través de nuestros sentidos.

[20] Greimas, A.J. (1994). *Figuras y estrategias: En torno a una semiótica de lo visual*. p.25

SEMIÓTICA PLÁSTICA:

La semiótica plástica toma como tarea dar cuenta de la materialidad del significante de las ocurrencias planarias pues considera que estas son espacios bidimensionales articulados y capaces de servir a una significación diferente de la propuesta por su pura lexicalización, es decir, de una primera lectura figurativa de la cual podemos obtener lo que nos “dice” el cuadro, lo que podemos nombrar, o, dicho de otro modo, lo que podemos identificar como figuras o aspectos que pueden ser transpuestos al lenguaje verbal. Por lo que, a grandes rasgos, la semiótica plástica es un lenguaje segundo elaborado a partir de la dimensión figurativa de un primer lenguaje, visual o no, o a partir del significante visual de la semiótica del mundo natural.²¹

Podremos entonces hacer una lectura plástica respectiva que se dará, en una aproximación general, a partir de un primer análisis que se llevará a cabo por medio de la aplicación de lo que GREIMAS (1994) llama *dispositivo topológico*, que hace posible la segmentación del objeto en subconjuntos discretos

El cuadro aparece como el único punto de partida seguro que permite concebir una rejilla topológica virtualmente unida a la superficie ofrecida a la lectura: las categorías topológicas cumpliendo así una doble función, la de segmentación del conjunto en partes discretas y la de la orientación de eventuales recorridos sobre los cuales los diferentes elementos de lectura se encuentran colocados. (p. 30)

Y, para otorgar a estos subconjuntos discretos una descripción como significado visual se tendrá que hacer uso de una formulación de su articulación en términos de las siguientes categorías plásticas:

- **Categorías constitucionales:** Serán aquellas que permiten la aprehensión de una configuración plástica y que se dividen a su vez en dos clases: cromáticas, que tienen una naturaleza constituyente y eidéticas, de naturaleza no constituyente.

Estas dos últimas se dividirán a su vez en:

CONSTITUYENTES

[21] Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. p.76

- ▶ **Categorías cromáticas:** Que juegan un papel constituyente en la medida en que es necesaria la captación de al menos un contraste basado en una categoría cromática para el surgimiento de la configuración plástica. Que se clasificaran en dos grupos: no graduables y graduables

NO CONSTITUYENTES

- **Eidéticas:** Aquí se incluyen todas aquellas que sirven para definir una configuración plástica de la ‘forma’, como por ejemplo el contorno y la oposición.
- **Categorías no constitucionales:** Son aquellas que regulan la disposición de las configuraciones ya constituidas en el espacio planario y que a su vez se dividirán en:
 - ▶ **Topológicas:** que regulan la disposición de las configuraciones en el espacio y de las que pueden destacarse la orientación (alto/bajo derecha/izquierda) y la posición (periférico/central, englobante/englobado)

El hecho de la existencia de estas tres categorías (cromáticas, edéicas y topológicas) no significa, sin embargo, que las mismas agoten la articulación de la forma del significante, sino que son solamente bases taxonómicas, que sirven como unidades mínimas de las cuales sus combinaciones construirán configuraciones más complejas, o formas plásticas con distintos niveles de complejidad, de manera que se mantiene la idea de que todo lenguaje es primeramente una jerarquía. Dentro de esas formas plásticas encontramos a los **formantes plásticos**.

A grandes rasgos, la idea principal de esta configuración de la semiótica visual es dividir el contenido o mejor dicho el ‘sentido’ de las imágenes en unidades portadoras de significado que serían los **formantes**, un formante será definido como “... *una parte de la cadena del plano de la expresión correspondiente a una unidad del plano de contenido, y que —en el momento de la semiosis— le permite constituirse en signo*” (Greimas, 1994, p. 185), es decir, que los formantes suponen de cierta manera una porción del plano de la expresión que se define únicamente por su capacidad de unirse con significados y construirse en signo, por lo que el formante siempre es “forma de” y depende del uso y no de la estructura.

De manera tal, que, en el contexto de la semiótica visual, un formante, en cuanto parte del plano de la expresión será un conjunto de variadas cualidades sensibles de las propiedades de la percepción como pueden ser: alto/bajo,

recto/curvo, claro/oscurο, etc., que tienen la capacidad de ser combinables en diferentes elementos plásticos (formas, colores, texturas, entre otros). Así, si estos elementos se combinan en un significado identificado como una figura, es decir, como representación parcial de un objeto en el mundo natural, se formará un **formante figurativo**; mientras que, si estos elementos se ven afectados por significaciones de tipo más abstracto y su significado no es resultado de una lectura figurativa, hablaremos de **formantes plásticos**.

Al mismo tiempo, si cada nivel (tanto plástico como figurativo) contiene formantes que han sido asignados de un significado, ambas configuraciones deben coexistir, y, por lo tanto, formar una cadena de significación, así, en el caso de la semiótica plástica se les asignará significado por ejemplo, a la manera en la que se ha usado la textura del pincel, que se ha realizado el gesto plástico, etc. mientras que en la semiótica figurativa se realizará una lectura figurativa con la intención de producir una semiosis sobre los objetos visuales y a partir de esto, regresaremos a la idea del lenguaje plástico como un lenguaje “secundario” al de la dimensión figurativa.

Si bien esta posición nos sirve como un primer acercamiento (bastante general) a los estudios semióticos de los mensajes visuales, y puede servir para comprender a la imagen desde un punto de vista discursivo (al igual que desde una perspectiva narrativa que tocaremos más adelante) algunas consideraciones sobre esta idea de la semiótica visual entran en conflicto cuando exploramos con más detalle la idea de las imágenes como textos desde el punto de vista de UMBERTO ECO, pues aún existe un problema del referente con este planteamiento, el referente como un elemento del mundo natural que está ligado a la idea de un lenguaje plástico como consecuencia a una lectura figurativa.

2.2.2 CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS Y CÓDIGOS VISUALES: LA CONSTRUCCIÓN DE MENSAJES VISUALES

La semiótica se interesa particularmente de estudiar las condiciones de comunicabilidad y comprensibilidad del mensaje, es decir su codificación y decodificación, independientemente si estos son “verdaderos” o no, de modo que, “... *una semiótica del código es un instrumento operativo que sirve para una semiótica del mensaje*” (Eco, 2016, p. 146) y, por lo tanto, entender las codificaciones icónicas nos ayudará a comprender la construcción de los mensajes visuales o del sentido de los mismos, más allá de una construcción a partir de elementos gráficos convencionales (vistos en 1.1.1).

UMBERTO ECO enfatiza que es una idea errónea el querer comparar la función de los fenómenos visuales con un carácter lingüístico, pues, para lograr independizar totalmente a la semiótica como una ciencia general y separarla de la lingüística tradicional, es más productivo hablar de códigos en lugar de signos, ya que no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías lingüísticas.

Esto es evidente al momento en que se habla de una articulación de los llamados signos icónicos. La configuración de los códigos icónicos es más complicada que la de los lingüísticos, porque, si bien es cierto que en los códigos lingüísticos existen múltiples maneras de pronunciar, nombrar, o asignar un significante a un significado, estas son delimitadas y están estrictamente catalogadas de manera tal que el lenguaje verbal está regido por una serie de estructuras definidas al momento de la construcción de un mensaje, mientras que, para representar visualmente un objeto, o cualquier caso de una unidad cultural, icónicamente, puede haber infinidad de combinaciones y resultados posibles. Es por esta misma razón que Eco habla de la imagen como un código débil, pues las variaciones potenciales son más relevantes que los rasgos pertinentes.

La noción de código se genera cuando se tiene una estructura definida por una convención, es decir un código será un sistema de reglas que seleccionarán y regularán los elementos pertinentes y sus relaciones para un sistema de signos; el código entonces define tanto unidades pertinentes como no pertinentes en un

sistema, de manera tal que puede considerarse como un sistema codificante, y este sistema es en el que dentro de otros contextos se señala como estructura. Un código definido por Eco en las investigaciones semióticas y en general se puede referir a dos operaciones:

- **Puramente sintácticas:** Que establecen compatibilidades e incompatibilidades, escogen determinados símbolos como pertinentes excluyendo a otros como extraños
- **Semánticos:** Además de una operación sintáctica establece que a cada símbolo escogido le corresponde un ‘x’

Y cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido (siguiendo las ideas de HJELMSLEV, 1943), el primero se convertirá en la expresión del segundo, el cual, a su vez, se convertirá en el **contenido** del primero; cuando existe una correlación entre una expresión y un contenido, ambos elementos se convierten en funtivos de la relación y si estos funtivos se encuentran en correlación con uno al otro, entonces se producirá una **función semiótica**. Por lo que un código también será aquello “... *que establece la correlación de un plano de la expresión (en su aspecto puramente formal y sistemático) con un plano del contenido (en su aspecto puramente formal y sistemático)*” (Eco, 2016, p. 87), es decir, que los signos serán resultados provisionales de las reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está “autorizado” a asociarse con otro elemento y a formar un signo, pero solo en determinadas circunstancias previstas por el mismo código²². Lo que nos lleva al problema de la articulación de los códigos icónicos.

Anteriormente, hablamos sobre la doble articulación de los códigos lingüísticos; la doble articulación es una característica que se ha considerado como común a todas las lenguas, pues todo signo lingüístico —según SAUSSURE— está articulado en dos niveles, el de los significados y el de los significantes. Esta doble articulación consiste en la descomposición del signo lingüístico en unidades mínimas con significado (monemas) y sin significante (fonemas) que cumplen una respectiva función al momento de la construcción del lenguaje, a pesar de esto, hay que esclarecer que no todo código tiene necesariamente dos articulaciones fijas. La pregunta es entonces, si los códigos icónicos cuentan con un equivalente para su articulación.

[22] Eco, U. (2016). *Tratado de semiótica general*. p.84

Si los códigos icónicos no son iguales (y no deberían ser vistos como iguales, pues de ser así caeríamos en un verbocentrismo) a los códigos lingüísticos, entonces ¿cómo es que podemos lograr una articulación de estos? Eco, encuentra una primera aproximación en LUIS PRIETO (1966)²³, quien logra crear una nueva clasificación de los códigos icónicos, acorde a su posible articulación. Primero que nada, logra configurar la articulación de los códigos icónicos, con el establecimiento de nuevos conceptos: figura, signo y sema, los cuales estarán definidos como:

- **Figura:** Elementos que no constituyen factores del significado denotado por los elementos de primera articulación y que solamente tienen valor diferencial (de posición y de oposición), serán el equivalente a los fonemas y, por ende, les convendrá la segunda articulación.
- **Signo:** Elementos de primera articulación, equivalentes a los monemas, que denotan o connotan un significado.
- **Sema:** Un signo particular cuyo significado corresponde no a un signo, sino a un enunciado de la lengua (también se le dará el nombre de enunciado, para evitar malentendidos con el concepto).

A partir de estos tres conceptos, se generan cinco posibilidades de articulación para los códigos icónicos: códigos sin articulación, solo con primera articulación, solo con segunda articulación, códigos de doble articulación y códigos con articulaciones móviles²⁴. Para Eco, la existencia de estas posibilidades solamente ejemplifica lo erróneo de una idea verbocentrista de la semiótica en que todo lo que sea considerado como “lengua” deberá tener estrictamente, dos articulaciones, pues como es evidente, existen distintos mensajes con distintos tipos de necesidades y consecuentemente de articulaciones y codificaciones, así, como en algunos casos los códigos se vuelven subcódigos o incluso elementos pertinentes que pertenecen a un código más analítico, de la misma manera

[23] Estas ideas están basadas en la interpretación de Eco sobre el trabajo de Luis Prieto en *La estructura ausente* si se desea obtener más información, revisar Prieto (1966) *Messages et signaux*.

[24] Las características de cada una de estas articulaciones pueden encontrarse en *La estructura ausente* (2016) Sección B. La mirada discreta.

que sucede que para un código “a” no resulten pertinentes otros elementos que pudieran ser pertinentes en un código “b”, como por ejemplo, en un código iconográfico, no serán pertinentes aquellos elementos que nos ayuden a identificar una configuración plástica como “mujer” u “hombre”, sino aquellos que nos permitan reconocer y relacionarla con un significado más específico como pudiera ser el caso de la iconografía religiosa.

Una idea para resaltar, además, en este espacio, es aquella de que todos los presuntos signos visuales en realidad son semas o enunciados icónicos²⁵ “... los códigos icónicos, los signos icónicos son semas o enunciados icónicos, es decir, unidades de unidades complejas de significado, posteriormente pueden ser analizadas en signos precisos, pero muy difícilmente en figuras” (Eco, 2016, p. 266) esto se debe a que ante una representación icónica o enunciado, mientras los elementos de primera articulación (los signos) son precisos y denotan significados específicos, como por ejemplo en un dibujo de un caballo de perfil, podemos reconocer los signos «ojo» «cola» o «cabeza», dentro de la misma lectura aquellos correspondientes a una segunda articulación, no nos resultan relevantes pues no nos planteamos las pruebas de conmutación que se han de aplicar al contorno «cabeza de caballo» para establecer las variaciones más allá de las cuales el caballo ya no es reconocible.

Lo que conocemos como signos icónicos entonces serán unidades complejas de significación que podrán ser analizables como signos precisos, esto es evidente en el hecho de que simplemente no hablamos, o, mejor dicho, no se comunica una cosa en particular dentro de la imagen, sino que nos encontramos frente a un sistema envolvente en el cual, estos signos precisos solo denotan su significado si se encuentran insertos en un enunciado icónico, en otras palabras, dentro de un contexto.

Basta con decir que el código icónico elige rasgos pertinentes a nivel de las figuras unas unidades que son tenidas en cuenta por un código más analítico que es el perceptivo y que sus signos solamente denotan si están insertos en el contexto de un enunciado icónico (Eco, 2016, p .267)

El contexto del enunciado ofrece los términos de un sistema en el que se pueden insertar los signos en cuestión.

[25] Eco, U. (2016). *La estructura ausente* p.259

Cuando hablamos de representación hablamos sobre el establecimiento de códigos icónicos y la capacidad de las modelizaciones icónicas sobre los idiolectos de estos, y por eso mismo, el enunciado es un idiolecto, o sea, que a partir del mismo se constituye una especie de código que confiere un significado a sus elementos analíticos.

Habíamos ya hablado sobre las variantes de un modelo icónico y del estilo, a una persona que sabe dibujar se le considera como portadora de una habilidad particular pues sabe articular, de acuerdo con leyes desconocidas los elementos de un código que el grupo ignora, por lo que existen tantos “códigos icónicos” como estilos personales de los diferentes autores e incluso obras. Para Eco, el enunciado o sema, es un idiolecto que ya constituye por sí mismo una especie de código, de manera que confiere un significado a sus elementos analíticos, es decir, el enunciado visual nos provee de un contexto (que es el enunciado mismo) en el que sus elementos se dotan de un significado siempre y cuando se encuentren dentro de este, y si como vimos en los puntos anteriores, existe una gran variedad de configuraciones y relaciones sobre los mensajes visuales, tenemos que no se puede realmente hablar de manera general de un “código icónico” sino de muchos “códigos icónicos” tantos como mensajes icónicos tengamos, de manera tal que, si volvemos a la cuestión del “estilo” y todas sus implicaciones desde GOMBRICH, volveremos a la idea de idiolecto.

Lo que nos lleva a la conclusión de que no podemos hablar de un código icónico en general, sino de varios códigos icónicos, de modo que se depende de una cantidad de varios códigos para la construcción, codificación e interpretación de los mensajes visuales, entre los cuales, según Eco, se encuentran:

- **Los códigos perceptivos:** estudiados por la psicología de la percepción que establecen las condiciones de una percepción suficiente.
- **Los códigos de reconocimiento:** que estructuran bloques de condiciones de la percepción en unidades de reconocimiento que son bloques de significados, por ejemplo, rayas negras sobre fondo blanco, fundándose en los cuales se pueden reconocer los objetos a percibir o a recordar los objetos percibidos.
- **Códigos de transmisión:** que estructuran las condiciones que permiten la sensación útil a los fines de una determinada percepción de las imágenes. Por ejemplo, el reticulado de una fotografía de prensa o el estándar de líneas que hace visible la imagen en la televisión.
- **Códigos tonales:** se denominarán así a los sistemas de variantes

facultativas ya convencionalizadas, los rasgos «supra-segmentales» que connotan entonaciones particulares del signo (tales como “fuerza”, “tensión”, etc.) y auténticos sistemas de connotación ya estilizados.

- **Los códigos icónicos:** que en general se basan en elementos perceptibles realizados en los códigos de transmisión y como vimos anteriormente se pueden articular en figuras, signos y enunciados o semas.
- **Códigos iconográficos:** que eligen como significante los significados de los códigos icónicos, para connotar semas más complejos y culturalizados. Son reconocibles a pesar de las variaciones icónicas porque se fundan en unidades de reconocimiento muy aparentes.
- **Códigos del gusto y de la sensibilidad:** establecen las connotaciones provocadas por los enunciados icónicos de los códigos precedentes.
- **Códigos retóricos:** nacen de la convencionalización de las soluciones icónicas inéditas, asimiladas por el cuerpo social y convertidas en modelos o normas de comunicación.
- **Códigos estilísticos:** determinadas soluciones originales o codificadas por la retórica, o bien realizadas por una sola vez, persisten (una vez citadas) para connotar un tipo de logro estilístico, la marca de un autor, o bien la realización típica de una situación emotiva, o también la realización típica de un ideal estético, técnico, estilístico, etc.
- **Códigos del inconsciente:** estructuran determinadas configuraciones icónicas o iconológicas, retóricas o estilísticas, que convencionalmente se consideran capaces de estimular determinadas reacciones, de expresar situaciones psicológicas, Se utilizan especialmente en las relaciones de persuasión.

De manera que, tanto para un análisis de la articulación como una codificación de las imágenes o textos visuales deberemos tener en cuenta que en cuanto más complejo sea este, más difícil será diseccionar sus elementos en su totalidad, sin embargo, esto no quiere decir que estos no puedan ser analizados o descompuestos en elementos mínimos de significación.

2.2.3 LA IMAGEN COMO TEXTO

Para Eco, uno de los mayores problemas –además de los que ya hemos revisado en los puntos anteriores– con el concepto de iconicidad, es que este abarca una cantidad increíble de fenómenos que no necesariamente forman parte, o pueden considerarse ‘icónicos’ en el sentido de la definición dada por PEIRCE, o desde un sentido basado en la semejanza del signo con su objeto. Por tanto, elimina el concepto de ícono dado que, según él, esta categoría solo confunde las ideas, pues no define un solo fenómeno ni solo abarca a los fenómenos semióticos, puesto que este representa una colección de hechos agrupados con gran variedad de ideas.

No obstante, no es únicamente el concepto de iconismo el que se encuentra en una crisis, sino también aquel del signo completamente, como consecuencia del colapso de este mismo. Acorde a Eco, el concepto de signo no es de utilidad cuando se le identifica como una unidad de signo y de una correlación fija, pues encontramos signos que resultan de la correlación entre una textura expresiva imprecisa y una porción de contenido vasta e imposible de analizar, así como encontramos artificios expresivos que transmiten diferentes contenidos según los contextos, es decir, que las funciones semióticas (la correlación entre la expresión y el contenido) “... *son muchas veces el resultado transitorio de estipulaciones del proceso y de las circunstancias*” (Eco, 2016, p. 317).

Sumado a esto, como hemos visto ya en los puntos anteriores, las configuraciones visuales dependen a gran nivel del contexto, por lo que las figuras icónicas o plásticas adquieren su valor en función del contexto, y, el contexto a su vez serán estas mismas, esto se debe a que las imágenes o las figuras icónicas son códigos débiles. Así, se da lugar a lo que llamamos texto, concretamente, el texto está definido –por PIERO POLIDORO (2016)– como “... *una porción de la realidad en la que diversos elementos se combinan para dar vida a un sentido más o menos coherente*” (p. 11) y a su vez, ZUNZUNEGUI (2010) lo define como “... *una secuencia de signos que produce sentido*” (p. 78), por lo que de manera general, hablaremos de textos visuales que tendrán como características no ser analizables ni en signos ni en figuras, sino que en este caso, serán textos que se presentan como un bloque macroscópico cuyos elementos articulatorios son indiscernibles, esto, debido a la gran variedad y posibilidad que existe de representar una misma idea, cosa, o unidad cultural, que a diferencia de un acto verbal, en donde a pesar de que también existirán centenares de dialectos y lenguas, todos estarán codificados debidamente.

ZUNZUNEGUI nos recuerda que, dentro del texto, el sentido no se produce

como resultado de una suma de significados parciales de los signos que lo componen, sino que se produce a través de su funcionamiento textual. Es decir, el texto no es un conjunto de significaciones, sino que este es el que designa una magnitud previa a toda invención analítica.

Según Eco, que un signo icónico sea un texto visual se prueba por el simple hecho de que su equivalente verbal no es una palabra, sino un acto de referencia, un acto de habla, por ejemplo, no existe un dibujo de un caballo que responda al término “caballo”, sino que se podrá interpretar como “caballo de perfil”, “caballo negro que galopa”, etc., y fuera de un contexto, las unidades icónicas no tienen estatuto, y, por eso, no pertenecen a un código, es decir que fuera de contexto los signos icónicos no son signos verdaderamente, pues no están codificados ni se asemejan a nada, “... *usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama ‘mensaje’ es, la mayoría de la veces, un texto, cuyo contenido es un discurso a varios niveles*” (Eco, 2016, p. 97).

Por otro lado, hay que resaltar que una vez anulado el concepto de ‘signo’, aquello que se vio en 2.1.1.2.1.2 y 2.1.3 ya no serán considerados tipos de signos, o mejor dicho, que los llamados signos “icónicos” debido a su gran variedad, serán catalogados por Eco en una nueva taxonomía de clasificación, basada en modos de producción de funciones semióticas (recordemos que HJELMSLEV afirmaba que no existen signos como tales sino funciones semióticas) que denominará como una tipología de los modos de producción de signos y que funcionará entre otras cosas, para clasificar todos aquellos fenómenos fundamentalmente diferentes, que desde un punto de vista de la iconicidad son considerados como ‘signos icónicos’.

Para la definición de estas nuevas “categorías” se tendrán en cuenta cuatro parámetros: el trabajo físico, la relación tipo-espécimen, el continuum por formar (que puede ser homomaterico, es decir cuando la expresión está formada de la misma materia que el posible referente o heteromaterico, que serán todos los demás casos donde el *continuum*²⁶ no está motivado por un vínculo casual con el posible referente y por tanto puede elegirse arbitrariamente) y por último el modo y la complejidad de la articulación, así como se tendrán en cuenta si estas estarán regidas por *ratio facilis* (que toma lugar acorde a un código preexistente y se considera como facilis pues puede ser predicho de acuerdo a las reglas del código) o *ratio difficilis* (en donde tanto la expresión como el contenido

[26] El concepto de continuum tiene varias definiciones o sinónimos, uno de ellos siendo “sentido” sin embargo, a grandes rasgos lo podemos definir como la “materialidad” de la forma del contenido y de la expresión.

no están codificadas y deben ser inventadas)²⁷, con esto, se dará lugar a una nueva clasificación y con ello los conceptos de huellas, indicios y síntomas que funcionan por medio de reconocimiento, ostensión, reproducciones, así como unidades combinatorias y pseudocombinatorias, estímulos programados, etc.,²⁸ de los cuales nos interesará particularmente la invención.

El proceso de invención será “... *un modo de producción en el que el productor de la función semiótica escoge un nuevo continuum material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiera una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él, los elementos pertinentes de un tipo de contenido*” (Eco, 2016, p. 377), este tipo de producción estará regida por *ratio difficilis* realizada en una expresión heteromatórica, en este caso, como no existen precedentes sobre la manera de correlacionar expresión con contenido, se tiene que instituir algún modo de correlación y volverla aceptable. A grandes rasgos, el problema surge cuando hay que determinar como transformar en un continuum expresivo las propiedades de algo que, a causa de su idiosincrasia cultural o de su complejidad estructural no es conocido todavía culturalmente.

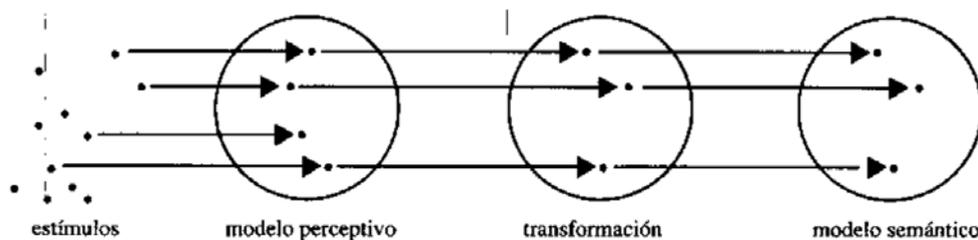
Esto nos lleva la idea de la invención como institución de código, de la cual tocamos un poco en el punto 2.1.4, dentro de esta clasificación de los modos de producción de signos hay que definir un modo de producción en que algo es transformado por alguna otra cosa que todavía no esta definida, es decir, que en esta situación, nos encontramos ante una convención significativa que es establecida al mismo tiempo en que ambos funtivos (tanto el de la expresión como el del contenido) son inventados, y por lo tanto, podemos hablar de una institución de código. Como mencionamos anteriormente, en todo proceso de representación existe una necesidad de transformación, y para que haya invenciones, son necesarios dos tipos de procedimientos:

- **Invenciones moderadas:** Donde se proyecta directamente desde una representación perceptiva a un *continuum* expresivo con lo que se realiza una forma de la expresión que dicta las reglas de producción de

[27] Winfried, N. (1995). *Handbook of semiotics*. p. 127

[28] En caso de querer profundizar más sobre las producciones de significado consultar: Eco, U. (2016) *Tratado de semiótica general*, capítulos 3.6 y 3.7.

las unidades de contenido equivalente.



[fig. 6]

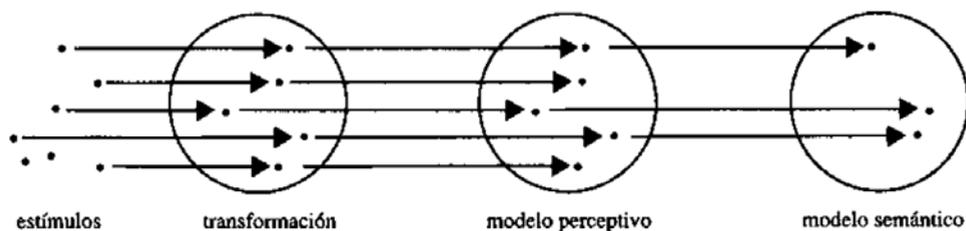
Esquema ilustrativo del proceso de invención moderada. Tomado de Eco, U. (2012). La estructura ausente.

En este caso, desde el punto de vista del emisor, una estructura perceptiva es considerada como modelo semántico codificado, aunque nadie esté todavía en condiciones de entenderlo de ese modo, y sus marcas perceptivas se transforman en *continuum* todavía uniforme basándose en las reglas de semejanza más aceptadas, así, el emisor presupone reglas de correlación incluso en los casos en que el funtuvo del contenido todavía no existe, pero desde el punto de vista del destinatario el resultado aún parece un simple artificio expresivo, y entonces, este deberá retroceder para inferir las reglas de semejanza indicadas y reconstruidas por el percepto originario. Sucede a veces, que el destinatario se niega a colaborar, y en estos casos, la convención no se establece, en casos como estos, el emisor deberá ayudar al destinatario, de manera que el cuadro no puede ser un resultado de pura invención, sino que debe ofrecer otras claves, como estilizaciones, unidades combinatorias codificadas, estimulaciones programadas, etc. Así, la convención se establecerá en virtud de la acción combinada de esos elementos y si el proceso es exitoso, se configura un nuevo plano del contenido que será entre un percepto que ya solo es recuerdo del emisor y una expresión físicamente verificable).²⁹

- **Invenções radicales:** El emisor prácticamente “se salta” el modelo perceptivo y “excava” directamente en el *continuum* informe,

[29] Eco, U. (2016). *Tratado de semiótica general*. p.355-356

configurando el percepto en el momento mismo que lo transforma en expresión.



[fig. 7]

Esquema Ilustrativo del proceso de invención radical. Tomado de Eco, U. (2012). La estructura ausente.

Nos encontramos frente a un caso de una violenta institución de código, es decir una propuesta radical de una nueva convención, como pudiera ser el caso de todas las grandes innovaciones de la historia de la pintura o del arte. La función semiótica no existe todavía ni se le puede imponer, el emisor debe apostar sobre las posibilidades de la semiosis y suele perder, a veces son necesarios siglos para que la apuesta de resultados y se pueda instaurar la convención.

Sin embargo, nunca existen casos de invención radical pura o incluso de invención moderada, pues para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo todavía no dicho vaya envuelta de lo ya dicho, es decir, que “... cualquier propuesta cultural nueva se dibuja siempre sobre el fondo de una cultura ya organizada” (Eco, 2016, p. 358). Los textos inventivos son más bien estructuras laberínticas en que se cruzan también otros tipos de producción, ya sean estilizaciones, ostensiones reproducciones etc. Por lo tanto, muchos considerados signos son textos, y signos y textos serán el resultado de las correlaciones en que colaboran diferentes modos de producción.

Al mismo tiempo la invención, no es lo mismo que ‘creatividad estética’, invención solo se refiere a la categoría que define un procedimiento de institución de signo, independientemente de su éxito estético, no obstante, podemos hablar de los textos visuales como textos estéticos pues:

En todos esos sentidos, el texto estético representa un modelo

‘de laboratorio’ de todos los aspectos de la función semiótica: en el se manifiestan los diferentes modos de producción, así como diferentes tipos de juicio, y se plantea, en definitiva, como un aserto metasemiótico sobre la naturaleza futura de los códigos en que se basa. (Eco, 2016, p. 367)

Así, Eco no solo propone a la imagen como un texto en general, sino que abre la posibilidad de la imagen como un texto estético cuyas características que tomará de JAKOBSON serán: la presencia de la ambigüedad, que será la violación de las reglas del código y la autorreflexión, y que dentro de estos tendrá gran importancia la manipulación de los niveles inferiores de su plano expresivo, es decir, sus soportes físicos, colores, texturas, etc. así como se caracterizarán también por su habilidad de autorreflexión.

En primer lugar, si la ambigüedad es la violación de las reglas del código, tenemos que existen tanto mensajes totalmente ambiguos, mensajes ambiguos desde un punto de vista sintáctico y mensajes ambiguos desde un punto de vista semántico; sin embargo, no todos los tipos de ambigüedad producirán un efecto estético; así mismo, existe otra forma de ambigüedad que será del tipo estilístico, esta será la distinción entre sistema y norma hecha por COSERIU (1952), en donde se sugiere que una lengua puede permitir diferentes actuaciones, todas igualmente gramaticales, sin embargo, solo algunas tendrán apariencia ‘normal’ y otras connotarán excentricidad estilística. En este caso, las normas dependen de los subcódigos estilísticos que serán los que asignan las connotaciones partículas a bloques sintácticos (frases hechas) y representan un caso típico de hipercodificación³⁰; esta “desviación de la norma” o desviación estética, puede darse tanto en relación con las normas de uso cotidiano o con un sistema de desviaciones ya codificadas, es decir de normas estilísticas. De manera que, “... podríamos decir que existe ambigüedad estética, cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido” (Eco, 2016, p. 370).

Al mismo tiempo, lo que llamamos autorreflexividad del texto estético, se dará gracias a esta desviación de la norma, pues si esta afecta tanto a la expresión como al contenido, nos obliga a considerar la regla de su correlación, y así atrae

[30] Eco, U. (2016). *Tratado de semiótica general*. p. 369

la atención a su propia organización semiótica.³¹

Con esto, el texto estético pone en conexión diferentes mensajes, y así:

- muchos mensajes en diferentes planos del discurso estarán organizados ambiguamente
- estas ambigüedades estarán producidas acorde a un plan identificable
- los artificios tanto normales como desviados de un mensaje determinado, ejercerán una presión contextual sobre los artificios de los otros mensajes
- el modo en que un mensaje presenta las normas de un sistema determinado es el mismo que el modo en que los otros mensajes ofrecen las normas de los otros sistemas

De la misma manera, cualquier desviación nace de una matriz de desviaciones, así, puesto que en el propio texto se establece un hipersistema de homologías estructurales, el texto adquiere una condición de superfunción semiótica que pone en correlación, correlaciones, esto se lo permite su carácter autorreflexivo pues ese reajuste estructural constituye uno de los más importantes contenidos que el texto transmite, y, por otro lado, la nueva matriz de desviaciones que se instaure, impone un **cambio de código**, aún fuera de ese texto.

Y como este “nuevo código” potencial genera un solo texto y ha sido “pronunciado” por un solo emisor, se habla de **idiolecto estético**, para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales³². Debido a que un mismo autor es capaz de aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos se producirán por abstracción crítica o por medio de un idiolecto de corpus, que es lo que se denomina estilo personal, y en el caso de que un idiolecto determinado sea aceptado por una comunidad o cultura, se producirá imitación, manierismo, juegos de influencia, etc., lo que dará lugar a la posibilidad de hablar de un

[31] Eco, U. (2016). *Tratado de semiótica general*. p. 371

[32] Eco, U. (2016). *Tratado de semiótica general*. p. 380

idiolecto de corriente o de periodo histórico.

Así, el texto estético contribuye de alguna manera a cambiar el modo en que una cultura determinada “ve” el mundo, es decir que estimula la sospecha de que la organización del mundo a la cual estamos acostumbrados no es definitiva, pues al impulsar una consideración de los códigos y sus posibilidades, impone una reconsideración del entero lenguaje en que se basa, y consecuentemente, no será coincidencia que estos se encuentren presentes dentro de la teoría de la producción de los signos, que tiene como objeto de estudio la adecuación entre proposiciones y estados del mundo. Es decir, de alguna manera, las múltiples posibilidades del texto estético nos ayudan tanto a asimilar ideas y mensajes preexistentes en nuestro contexto cultural y temporal, como a descubrir nuevas formas de construir, experimentar y percibir el mundo a través de ellos.

Igualmente, “... *la comprensión del texto se basa en una dialéctica de la aceptación y rechazo de los códigos del emisor y de propuesta y control de los códigos del destinatario*” (Eco, 2016, p. 384), es decir, que, en texto estético, puede verse también como un acto comunicativo en donde el autor real permanece indeterminado, pues bien puede haber ocasiones en donde este papel lo cumple el emisor, y otras donde lo cumple el destinatario.

2.3 NARRATIVAS VISUALES: ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y DISCURSIVAS, INTERPRETACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO EN LA IMAGEN

2.3.1 SEMIÓTICA GREIMASIANA: ESTRUCTURAS DISCURSIVAS Y SEMIO-NARRATIVAS

Partiendo de lo anterior, al considerar a la imagen, ya no como un sistema o un conjunto de signos icónicos, sino como un texto (visual y/o estético), del cual sus elementos son indiscernibles y, por lo tanto, están condicionados a una unidad –lo que consecuentemente significa que un análisis de estos deberá ser dentro de un conjunto como un todo– requeriremos una nueva aproximación hacia las imágenes ya no como un conjunto de unidades sino como textos conformados por un sistema de códigos particular, y, sobre todo, establecer cómo es que construimos el contenido de estos textos para comunicar y posteriormente interpretar un mensaje. Así, nos encontramos dentro del estudio del texto mismo como un sistema de macro significación.

Hemos abarcado hasta ahora la división del texto (la imagen) entre planos de la expresión y planos del contenido acorde a HJELMSLEV y las implicaciones semióticas de la relación de ambos hasta cierto punto, así como los problemas de representación e implementación de códigos para una comprensión de estos, sin embargo, mientras que hemos tocado la construcción de la imagen desde un punto expresivo, no hemos profundizado tanto en cuanto a la construcción y análisis del sentido, es decir del contenido del texto (o de la imagen). Si seguimos las ideas de Eco presentadas en el punto anterior y el texto es, lo que consideramos como ‘mensaje’, del cual el contenido es un discurso de varios niveles, entonces, podemos analizar el contenido de un texto como un discurso y a partir de estructuras discursivas.

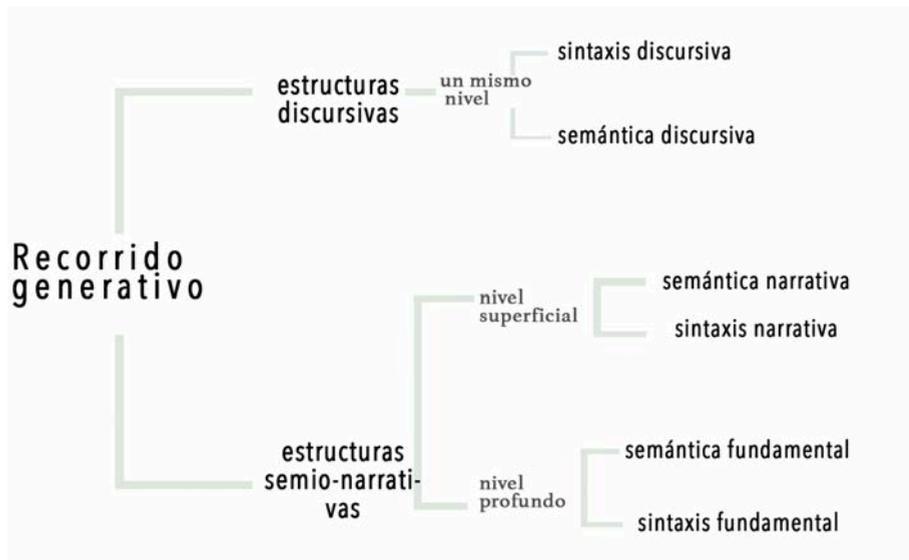
GREIMAS, a partir de varios esquemas como el modelo del signo de HJELMSLEV, el esquema narrativo canónico desarrollado a partir de los cuentos de hadas rusos por PROBBS (1968) y algunas ideas de las investigaciones de LEVIS

STRAUSS, propone un nuevo modelo metodológico para el análisis del sentido y posteriormente de la significación de un texto, a partir de un desarrollo de lo que denominó semiótica narrativa: el recorrido generativo.

Hay que hacer, nuevamente, hincapié en que aún nos encontramos dentro del modelo de la función semiótica y semiosis de HJELMSLEV (en un aspecto de relación entre una expresión y un contenido), no obstante, esta teoría sobre la semiótica narrativa se encuentra ubicada específicamente en el nivel del *contenido* del texto y, por tanto, las limitaciones de esta teoría serán, entonces, la producción del sentido y la construcción de la significación, en donde el sentido no será lo mismo que la significación, pues el primero será un concepto previo a cualquier interpretación, mientras que el segundo requiere estrictamente de una competencia interpretativa por parte de un destinatario. Así mismo, en este sentido, cuando hablemos de ‘texto’ en este punto, estaremos refiriéndonos a todo tipo de texto, ya sea imagen, texto visual, texto literario, texto estético, etc. pues, este modelo es aplicable a cualquier tipo textual ya que nos encontramos estrictamente dentro del nivel del contenido.

[fig. 8]

Esquema
Ilustrativo
de los niveles
del Recorrido
generativo
según
Hjelmslev.



El llamado recorrido generativo propone la subdivisión del contenido del texto en un nivel superficial y uno profundo, de los cuales, el primero será correspondiente a las estructuras discursivas y se desarrollará en un mismo nivel, mientras que el segundo será estrictamente aquel de las estructuras semio-narrativas que, a su vez se dividirá en un nivel superficial y profundo

respectivamente:

Por lo tanto, las siguientes estructuras se enfocarán en el nivel profundo –correspondiente al contenido del texto– en donde encontraremos a nivel superficial la semántica y la sintaxis narrativa y a nivel profundo la semántica y sintaxis fundamental, la semántica se encargará de dar a entender cuáles son los sentidos del texto, mientras que la sintaxis será la manera en que se organiza el sentido.

Es precisamente, a partir de este modelo de divisiones, que se desarrolla el método del recorrido generativo, por lo que nos encontramos en el análisis o en el estudio previo a los signos y consecuentemente de todo aquello que conduce a la producción de estos.

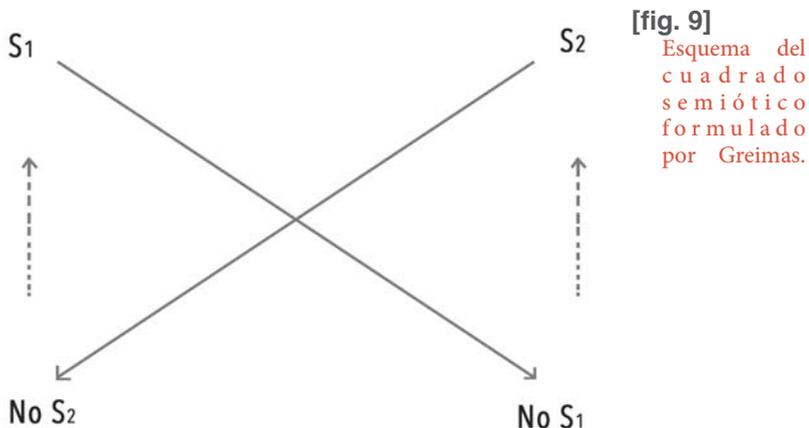
Empezando desde el nivel más profundo de las estructuras semio-narrativas, encontraremos dos subdivisiones, la de la semántica fundamental y la de la sintaxis fundamental, en donde en la primera estarán ubicadas lo que serán las unidades mínimas del sentido: los semas. A grandes rasgos, un sema está definido por GREIMAS Y COURTÉS (1990) como

...la «unidad mínima» de la significación; situado en el plano del contenido... El sema no es un elemento atónimo y autónomo; obtiene su existencia sólo gracias a la separación diferencial que lo opone a otros semas. Dicho de otro modo, la naturaleza de los semas es únicamente relacional y no sustancial: el sema no puede definirse sino como término-resultado de la relación instaurada y/o aprehendida con, al menos, otro término de una misma red relacional. (p. 349)

Tenemos entonces, que la existencia de un sema es diferencial, es decir, que para que un sema pueda existir, es necesario un sema opuesto y es a partir de esto que nos encontramos dentro del nivel de la sintaxis fundamental con la aparición de oposiciones semánticas (de significación) en el nivel profundo de las estructuras semio-narrativas con el cuadro semiótico.

Cuando hablamos de oposiciones de significación, no nos referimos a simples oposiciones de categorías como pueden ser cerca/lejos, vida/muerte, blanco/negro, etc. El cuadro semiótico es un esquema metodológico que ilustra el juego de oposiciones necesario para la existencia de los semas, para GREIMAS, sin embargo, esta red de significaciones no se limita solamente a un concepto y su opuesto pues “Cada texto crea su red de significados que se atraen y se oponen de

diferentes maneras” (Polidoro, 2016, p. 54), por lo que el cuadrado semiótico será entonces un esquema ilustrativo de estas estructuras de oposiciones complejas:



El cuadro semiótico funciona de la siguiente manera: primero tendremos un elemento semántico S1 (blanco) junto con su contrario S2 (negro), al mismo tiempo S1 estará ligado también a *No S1*, que será el resultado de la negación de uno de los contrarios, y al mismo tiempo, tendremos todo aquello que no entra en su misma categoría, es decir, en *No S1* tendremos (no blanco) mientras que *No S2* será todo aquello que no sea S1, es decir (no negro). Dentro de la semiótica greimasiana, el cuadro sirve como instrumento para ilustrar las transformaciones que se producen a través de la narración, lo que nos lleva al siguiente nivel.

Continuando, a nivel superficial de las estructuras semio-narrativas encontraremos la semántica y la sintaxis narrativas, en el primero estarán ubicados los conceptos de actantes, los roles actanciales y los programas narrativos, que estarán definidos de la siguiente manera:

- **Actantes:** Los actantes serán sistemas de semas o funciones dentro de un texto, que permiten que el texto avance, es importante notar que un actante no es sinónimo de personaje (o en términos semióticos, un actor) pues el actante puede ser cualquier cosa o concepto e incluso puede encarnarse por diversos actores.
- **Roles actanciales:** Serán sistemas de recorridos narrativos y sistemas de relaciones y materiales narrativos entre sujetos.
- **Programas narrativos:** Que son las transferencias de objetos y

comunicación entre sujetos.

Dentro de la sintaxis narrativa se tomarán estos tres conceptos y se ejecutarán en enunciados, en los cuales tendremos dos tipos de enunciados: enunciados de estado que se referirán a la vinculación del actante y, por ende, a los estados del actante, y los enunciados de acciones, que se referirán a las acciones del actante y de sus transformaciones. De esta última tendremos seis categorías de acciones: sujetos/objetos, destinado/destinatario, ayudantes/oponentes, a estas categorías se encuentran asociados los valores representados por los polos del cuadrado semiótico³³ cabe la aclaración, de que aún nos encontramos dentro de un nivel abstracto y que estas categorías, si bien aluden mayor familiaridad con las estructuras narrativas que comúnmente conocemos, como mencionamos anteriormente, estas categorías no son necesariamente equivalentes a personajes o actores, aunque pueda existir la posibilidad de desarrollarlos así a nivel superficial, sino que entran en la categoría de actantes y como tales cumplirán un rol dentro del esquema narrativo.

- **Sujeto:** El destinatario en el momento en el que, después de la manipulación comienza su recorrido hacia la acción.
- **Objeto:** Lo que se juega en la narración, puede tener un valor positivo o negativo.
- **Destinado:** Aquel que convence u obliga al destinatario a ejecutar una acción y juzga su resultado.
- **Destinatario:** Aquel que recibe el encargo de realizar una acción.
- **Ayudante:** El elemento que ayuda o facilita, aunque sea de manera involuntaria, la tarea del sujeto.
- **Oponente:** Cualquier elemento que obstaculice, aunque sea involuntariamente, la tarea del sujeto.

Es a partir de estas categorías que tendremos las modalidades o modelizaciones del sujeto, GREIMAS presenta dos tipos de modalidades, las **endotácticas**, que son aquellas que el actante realiza sobre sí mismo y serán: el querer (acciones virtualizantes o acciones posibles), el saber (acciones

[33] Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?*. pp 56.

actualizantes, o verbos del conocimiento necesarios para realizar estas acciones), y el ser (acciones realizantes o que el sujeto realiza sobre él mismo); y las modalidades **exotácticas**, en las cuales se implica la presencia de otro, bien sea que la acción sea directa sobre ese otro o que se necesite de otro como ayuda, estas serán: el deber, el poder y el hacer, las cuales al igual que las anteriores serán acciones virtualizantes, actualizantes y realizantes respectivamente.

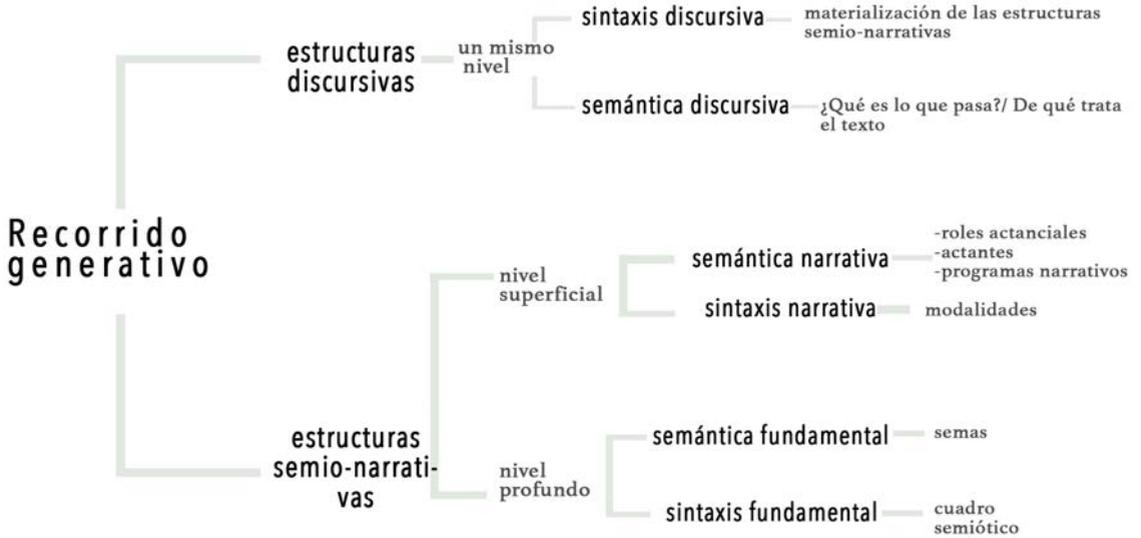
Finalmente, en el último nivel del recorrido generativo, es decir, en el de las estructuras discursivas todo lo anterior se materializa, es decir que se transforma a través de los tres subcomponentes de la discursivización o sintaxis discursiva: temporalización, actorización y espacialidad (en donde encontraremos el embrague y desembrague enunciativo, pero eso lo discutiremos en el siguiente punto). En este nivel, las categorías actanciales se encontrarán organizadas en tres ejes específicos, la relación sujeto/objeto será el eje del deseo, la de destinador/destinatario el de la comunicación y el del ayudante/oponente el de la participación, a partir de estos ejes las categorías actanciales cobrarán una entidad de sujetos o actores, por medio del proceso de figurativización, este proceso se organizará de manera tal que permitirá identificar lo que denominamos como “temas” y de estos temas surgirán las categorizaciones de los géneros, no obstante, si bien dentro de este nivel tendremos conceptos mucho más concretos que en las estructuras profundas, debemos tener en cuenta que aún nos encontramos dentro del recorrido generativo, es decir, debajo de la superficie del texto.

Como mencionamos con anterioridad, aunque a primera instancia este modelo de análisis pareciera exclusivo a textos propiamente “narrativos”, o literarios, como pudieran ser las novelas, los textos teatrales, cuentos, etc. y que su aplicación directa hacia el ámbito visual pudiera confundirse meramente con un análisis puramente iconográfico de representaciones de una historia específica. como en el caso de las pinturas bíblicas, por ejemplo. Parte de lo que caracteriza a la semiótica greimasiana, es la capacidad de aplicación del método en textos aparentemente incompatibles, como pudieran ser un lienzo y una obra teatral.

Esta compatibilidad o universalidad de aplicación del recorrido generativo se debe precisamente al último paso de la materialización del contenido a un texto propiamente: el proceso de la **textualización**, que consiste en reunir el discurso (situado en el plano del contenido) con el plano de la expresión³⁴,

[34] Greimas, A.J. (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. p.389

dentro de esta fase, “ se produce la manifestación de estos contenidos en un tejido de significantes que, siendo diversos para cada lenguaje, llevará a la inevitable



[fig. 10]

Esquema simplificado del recorrido generativo de Greimas.

distinción entre diversos tipos de textos.” (Polidoro, 2016, p. 60), de manera tal, que se dará conforme a la competencia del enunciatario.

A grandes rasgos, el recorrido generativo podría ser simplificado de la siguiente manera:

2.3.2 COHERENCIA TEXTUAL Y COMPETENCIA DISCURSIVA

En el punto anterior, hablamos a grandes rasgos, de las estructuras profundas y superficiales del discurso en los textos y su análisis para su interpretación, sin embargo, aún nos falta indagar en algunos aspectos, tales son las maneras de comunicación y coherencia de los textos (y en específico de los textos visuales) es decir, las herramientas de construcción de un mensaje a medida tal de hacer su lectura más fácil o más “directa” por decirlo de un modo.

A lo largo de esta investigación hemos abarcado la institución de códigos, los tipos de códigos y la importancia de estos en un acto de comunicación tanto para una construcción del discurso como para una lectura de este, no obstante, a nivel profundo del discurso existen diversos elementos (previos a la institución de códigos e idiolectos) cuyo papel será aquel de mostrar/ ayudar con una competencia tanto lingüística como de lectura.

Hemos analizado ya, de manera general, el recorrido generativo formulado por GREIMAS (1990) a partir de un análisis del contenido del texto y dentro de este, las estructuras discursivas. Mencionamos que dentro de estas estructuras existen los procedimientos de discursivización, que serán aquellos en los cuales se da la aplicación de las operaciones de desembrague y de embrague,³⁵ para que esto sea posible, necesitamos tres subcomponentes: temporalización, actorialización, y espacialización, el primero consistirá en “... *producir el efecto de sentido «temporalidad» transformando así una organización narrativa en «historia»*” (p. 406), el segundo “... *se caracteriza por tratar de reunir los diferentes elementos de los componentes semántico y sintáctico para establecer los actores del discurso*” (p. 28), la tercera:

... comprenderá los procedimientos de localización espacial, interpretables como operaciones de desembrague y embrague efectuadas por el enunciador para proyectar fuera de sí, y aplicar en el discurso-enunciado, una organización espacial

[35] Greimas, A.J. (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. p.125

cuasi autónoma, que sirva de marco para inscribir los programas narrativos y sus encadenamientos. (p. 152)

Estas transformaciones se dan posteriormente gracias al proceso de textualización, que tiene como resultado “*Producir un discurso lineal segmentado en unidades de dimensión diferente y formulable como una representación profunda susceptible, al pasar a las estructuras lingüísticas de superficie de ser llevada a efecto como un discurso manifestado*” (Greimas, 1990, p. 126). En consecuencia, estas operaciones, si bien constantes en todo discurso en cuanto podemos considerarlo como un enunciado, pueden tomar forma en diferentes manifestaciones acordes a los códigos dados gracias al tipo de texto con el que se esté tratando, por ejemplo, en caso del lenguaje oral o escrito muchas veces se dan gracias a la referencia a lugares, tiempos o personajes.

En el caso de los textos visuales se han propuesto varios métodos de desembrague y embrague para la discursivización de los niveles semio-narrativos de estos, como es el caso de MEYER SHAPIRO (2002), quien analiza las funciones narrativas acorde al posicionamiento de personajes de perfil o frontal.

Mencionamos esto precisamente porque nos lleva al siguiente punto, si hablamos enunciación hablamos de un “*acto de lenguaje a través del cual una estructura referencial produce un discurso*” (Zunzunegui, 2010, p. 81). Por lo que, para construir un sentido, es necesario, como ya habíamos mencionado, no solo un conocimiento previo de ciertas unidades culturales o encontrarnos dentro de un contexto, sino también una serie de habilidades y elementos lingüísticos cuyo papel será asegurar la coherencia del texto y que será denominada como tal la competencia discursiva. Lo que GREIMAS llama competencia discursiva, no es más que la capacidad del enunciatario de establecer estructuras o elementos acordes (en cualquier nivel, ya sea de contenido o de expresión) para facilitar la lectura de un texto, aquí mismo, es donde entra el concepto de isotopía.

El concepto de isotopía está definido por F. RASTIER y posteriormente retomado por GREIMAS 1990 como “... *la iteratividad de las unidades lingüísticas (manifestadas o no) que pertenecen ya sea al plano de la expresión, ya al del contenido*” (p. 232) o sea que, se tratara de esos elementos encontrados y colocados en cualquier plano del texto, que tienen como finalidad proporcionar instancias para una lectura homogénea del discurso-enunciado. A pesar de esta definición, las isotopías como elementos “concretos” y reconocibles no se hallan en una sola categoría, se puede hablar de isotopías de varias clases, GREIMAS, por ejemplo, habla tanto de isotopías gramaticales, semánticas, actoriales, parciales, globales, temáticas, figurativas, etc. Como señala Eco (1993)

... se ha hablado de isotopías semánticas, fonéticas, prosódicas, estilísticas, enunciativas, retóricas, presi posicionales, sintácticas y narrativas. Por consiguiente, es lícito suponer que |isotopía| se ha convertido en un término-saco que abarca diversos fenómenos semióticos genéricamente definibles como coherencia de un trayecto de lectura. (p. 132)

Si consideramos a la imagen como un texto, y, en consecuencia, como un discurso visual, se nos permite analizar la organización lógica-semántica tanto dentro del plano de la expresión, como el del plano de su contenido, lo que nos interesa aquí, entonces, es dar razón a la existencia de ciertos métodos de construcción del lenguaje en los textos visuales, como es el caso de la teoría de la composición que vimos anteriormente.

Si bien el concepto de isotopía es variado, lo que importa aquí es comprender que la imagen cuenta con una complejidad isotópica, y que a pesar de la distinta naturaleza que estas puedan poseer, se encuentran en una interacción permanente, así mismo, como VILCHES (1997) menciona, toda isotopía está retorizada, lo que significa que esta tendrá una significación atribuida por la competencia de un lector³⁶, de manera tal que “*Todo texto visual... si bien tiene una coherencia dada por los niveles de isotopías, es siempre un resultado provisional, una congelación de significación realizada por un lector o intérprete*” (p. 61), lo que en términos del discurso visual presupone un contexto, y entonces podemos decir que la imagen, atravesada por diversas isotopías, cada una proveniente de diversos contextos, puede ser estudiada como un texto heterogéneo, y, por lo tanto, como base de un discurso textual.

Por cuestiones de relevancia a esta investigación, no indagaremos a profundidad en el papel del interpretante u observador y las consecuencias que se producen en la lectura a partir de la adición de este al proceso comunicativo a través de un recorrido de la mirada, sin embargo, podemos afirmar que dentro de un proceso de comunicación dejar de lado al interpretante no es de gran ayuda, pues sin este, el papel de emisor y destinatario no está completo y, entonces, el acto de comunicación no puede existir. Por ahora solo basta decir que si tanto el contenido como la expresión de un texto se encuentran en un estado de permanente interacción (aún pudiendo ser explorados por separado)

[36] Vilches, L. (1997). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. p.42

un texto será aquello que se encuentre en un estado permanente de una función semiótica, por lo que la manifestación del contenido inherentemente es la forma.

Como ZUNZUNEGUI menciona, el primer contacto con el texto se produce siempre a través de su materialidad expresiva y será a partir de esta a la que el lector/observador aplicará un conjunto de códigos que forman su competencia para transformarlas en contenido³⁷ por lo que, es en este punto donde ya no hablaremos más de un “texto visual” de manera general y en su lugar nos referiremos a una especialización o en otras palabras, prestaremos atención especial acorde a cada tipo de expresión artística o a la misma forma, VILCHES (1997) menciona que la coherencia discursiva en relación con la imagen ya no es única a la dimensión perceptiva, sino que también se debe acceder a una dimensión cognoscitiva de la imagen, esto se debe a que “... a través del predominio del código de la semejanza perceptiva se da un contrato enunciativo donde participan ambos polos de la comunicación.” (p. 45) es decir que, el reconocimiento de las figuras de un texto visual, por parte de un observador o interpretante, se puede considerar como un hacer cognoscitivo, que al mismo tiempo entra en relación con un hacer pragmático (o una manipulación de objetos de valor) por parte de un enunciatario.

Por último, si es a través del proceso de textualización en donde se aplicarán los códigos necesarios para manifestar todo aquello que encontramos a un nivel discursivo, y “*El texto así obtenido, si se manifiesta como tal, tomará la forma de una representación semántica del discurso*” (Greimas, 1990, p. 410), en consecuencia, será a través de su materialidad, que no solo entraremos en un primer contacto con este, sino también en que podremos establecer los parámetros para un análisis concreto del mismo. Desde el primer punto hasta este hemos tocado a la imagen acorde a términos generales o características que son compartidas, por lo que denominamos imágenes plásticas y posteriormente textos visuales, sin embargo, cuando se trata de un estudio más específico, requerimos también una aclaración de la técnica, si se busca encontrar los medios de una coherencia textual, debido a esto, se deben tener en cuenta que siempre que se busque entender la manifestación de este concepto se deberán tener en cuenta, tanto la técnica, como los lenguajes expresivos particulares a esta.

VILCHES (1997), por ejemplo, hace una aplicación de la teoría de la coherencia textual dentro de la superficie textual de la fotografía en la que basándose en LINDEKENS (1976) llega a la conclusión de que el contraste

[37] Zunzunegui, S.(2010). *Pensar la imagen*. p. 88

representa la articulación mínima de la fotografía, es decir, una unidad elemental de visibilidad de esta, de manera tal que ya no se considera la lexicalización o la localización de temas iconográficos como un nivel superior o único para una lectura de las imágenes, sino que se hace una articulación de la fotografía a partir de la forma espacial significativa para encontrar su coherencia textual-visual.³⁸

De esta manera establece la hipótesis de que la función semiótica puede ser construida no solo sistemáticamente (es decir, con una correlación de elementos abstractos del sistema de expresión con elementos abstractos del sistema de contenido), sino que se encuentra manifestada en la forma del texto visual, pues toda lectura visual no es otra cosa que una búsqueda de una clave, tópico o estructura, que permite establecer esta correlación entre aspecto formal y sistemático de una expresión (o estructura superficial) con un aspecto formal y sistemático de un contenido (o estructura profunda)³⁹. Y al mismo tiempo, dado que el texto visual se encuentra en un contexto que debe ser decodificado por el interpretante, debe existir también, una competencia de lectura.

[38] Si se desea más información sobre este análisis de la teoría de la coherencia textual aplicada a la fotografía, consultar el punto 2.1.2 La superficie textual en la fotografía. en Vilches, L. (1997). *La lectura de la imagen*.

[39] Vilches, L. (1997). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. p.61

2.3.3 SECUENCIALIDAD Y NARRATIVA

Con lo anterior, podemos empezar a dar paso a lo que podría ser una introducción hacia el siguiente capítulo; a lo largo de este capítulo hemos visto a la imagen y a los textos visuales de una manera general, sin embargo, esta investigación se basa en el papel de la imagen como libro de artista, y, por lo tanto, requerimos de un entendimiento de una de las características particulares de este medio: la secuencialidad. Previamente, vimos que, para VILLAFANE, la imagen está compuesta por tres tipos de elementos (morfológicos, dinámicos, espaciales), cada uno con características específicas y que, al combinarse dentro de la imagen, producen nuevas estructuras que al ser organizadas una vez más, dan lugar en esta a una significación plástica. Es dentro del segundo grupo de estos elementos (los elementos dinámicos) en donde nos encontramos con el concepto de “temporalidad”. Según VILLAFANE (2006), la naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente ligada al concepto de temporalidad, que define como: “*La estructura de representación del tiempo real a través de la imagen*”. (p. 138)

Como cualquier representación de la realidad en la imagen, el tiempo dentro de esta es evidentemente una modelización del tiempo real, sin embargo, Villafañe propone que estas representaciones del tiempo o de la temporalidad sean divididas en dos categorías.

- ▶ **Imágenes secuenciales:** En las que en la representación icónica del tiempo se pretende construir un esquema temporal de la realidad, dotándolo de un significante que no posee. Estas se basan en una estructura temporal de **secuencia**.
- ▶ **Imágenes aisladas:** En las que se opta por la abstracción del tiempo real. Se basan en un orden temporal basado en la **simultaneidad**.

El esquema temporal de la realidad que VILLAFANE usa como base en este sentido, está basado en una dialéctica pasado-presente-futuro, es decir, de sucesión, en donde cualquier momento temporal será precedido por otro al mismo tiempo que dará paso a un tercero de igual significación y valor, y, por lo tanto, se refiere a un tiempo lineal y continuo. Por lo que, al hacer o querer representar el tiempo dentro de la imagen, nos encontramos ante una

construcción de una estructura temporal (hablaremos de estructura temporal de la imagen pues un elemento encuentra su valor significativo en el conjunto de las imágenes de secuencia), que tiene sus bases en una de una relación temporal de un esquema de sucesión; lo que sucede es que la imagen es capaz de crear estructuras temporales y, en consecuencia, de producir significación.

Por otro lado, existe la definición de una secuencialidad de la imagen dentro de otras artes donde la secuencialidad es mucho más evidente, se ha hablado de temporalidades dentro de una imagen cinemática o del cine como arte temporal. Hablar de secuencia puede resultar mucho más comprensible si abarcáramos imágenes en movimiento o imágenes dinámicas, como pudiera ser el caso del cine o del arte audiovisual, pues la relación entre un pasado-presente-futuro, espacio y tiempo es mucho más evidente, sin embargo, para entender la secuencialidad dentro de una imagen fija podemos hacer uso de los elementos compositivos, según nos dice VILLAFANE, como lo son la tensión, el ritmo y el formato.

Tanto en el caso de las imágenes secuenciales como aisladas, los conceptos en los que se desarrolla la temporalidad serán espacio y tiempo, la diferencia radica en la forma en que estos dos actúan en cada caso y según cada contexto, en el caso de las imágenes secuenciales, por ejemplo, estos parámetros son equipotentes, es decir, que estos parámetros serán inseparables, como en el caso de un comic o de una secuencia cinematográfica los cuadros se activan significativamente según la manera en que estén ordenados sintácticamente, esta ordenación será la que posibilitará la estructura temporal de la secuencia, de manera que si se extrae de la secuencia un elemento espacial (un panel o un cuadro) este espacio será absolutamente neutro y como se encontrará fuera del espacio que le corresponde aun si tiene cierta significación, esta será mutilada, así como destemporalizada. Por otro lado, tenemos que las imágenes aisladas tendrán una naturaleza básicamente descriptiva, aquí los elementos morfológicos están organizados unos en función de otros, sin embargo, las relaciones plásticas que crean no sobrepasan el espacio que es acotado por el cuadro de las imágenes, de modo que la estructura temporal en este tipo de imágenes depende del espacio figurativo.

De la misma manera, VILCHES, clasifica como imagen en movimiento a dos sustancias de la expresión: la imagen en movimiento que se logra por la imagen fija puesta en secuencia (comic, fotonovela, etc.) y aquella que se logra por medio de un plano fílmico. Para fines de esta investigación, ocuparemos el concepto de imagen secuencial en el cual se habla de una imagen fija puesta en secuencia. Cuando VILLAFANE divide las posibilidades de representación

temporal en la imagen entre secuenciales y aisladas, y con ello entre estructuras temporales basadas en secuencia y en simultaneidad, también nos provee con una estructura específica del desarrollo del espacio-tiempo en cada una de ellas; mientras que en las imágenes aisladas el espacio es permanente y cerrado, en las secuenciales este es cambiante y además puede prolongarse, al menos de forma fenoménica más allá del cuadro.

Esto nos lleva a dos cosas, la linealidad y la consecuente narratividad de este tipo de modalidades. Cuando hablamos de linealidad nos referimos a la idea de SAUSSURE de la manifestación sintagmática de las lenguas naturales, por las que los signos una vez producidos se disponen unos detrás de otros en sucesión temporal o espacial⁴⁰, si la secuencialidad de estos conjuntos de imágenes se encuentran aisladas sobre el plano horizontal y consecuentemente tendrá un orden o una dirección de lectura acorde al sentido de lectura de la línea escrita, en este caso de izquierda-derecha arriba-abajo (si bien esta se considera la “norma” no significa que no se pueda romper).

Es dentro de la secuencialidad también que se debe actualizar el concepto de coherencia, pues como mencionamos antes, y como VILCHES (1997) destaca “... es la misma organización secuencial de la imagen la que construye su propia coherencia semántica independientemente de si existe o no un código escrito que le acompañe: basta la imagen.” (p. 71). Para VILCHES la diégesis en la imagen secuencial es el aspecto narrativo del discurso o la historia que se cuenta, y esta puede también funcionar como una reducción inmediata de los sentidos posibles que puede vincular la polisemia de las imágenes, así como demostrar que con las imágenes en secuencia se crea un sentido que no puede reducirse al valor de las imágenes singulares (como lo resalta VILLAFañE). Consecuencia de esto es lo que se llama montaje secuencial, un proceso que puede ser comparable al proceso de la escritura y como todo, cuenta con reglas de coherencia general, que es donde no solo entra a juego todos esos elementos que VILLAFañE define como elementos dinámicos de la imagen y que ya describimos en el primer apartado (movimiento, tensión y ritmo) sino también aquellas unidades culturales responsables de la lectura del producto como puede ser el caso del formato y la ubicación de los elementos morfológicos de la imagen a través de la sintaxis de los mismos por medio del proceso de composición, así como la implementación de códigos de montaje.

[40] Greimas, A.J. (1990) *Semiótica: Diccionario razonado del lenguaje*. p.242

3 Análisis del libro de artista como lenguaje visual

3.1. EL “LIBRO DE ARTISTA” Y OTRAS VARIACIONES

“Un libro es para ser leído y la comunicación es la meta ya sea a través de palabras, palabras mas imágenes, palabras como imágenes, palabras-imagen como objetos, imágenes secuenciales como texto “arte como idea, o libro como objeto”⁴¹

El término “libro de artista” como lo conocemos actualmente no nace formalmente hasta la segunda mitad del **SIGLO XX**, sin embargo, como vimos en el primer capítulo de este escrito, eso no quiere decir que el libro como medio artístico no haya sido explorado previamente.

Es a partir del **SIGLO XIX** que podemos encontrar uno de los mayores ejemplos precedentes del género del libro de artista dentro de algunos libros ilustrados, en particular aquellos ilustrados por artistas gráficos, estos últimos son conocidos como *Livre d' Artiste*. El género de *Livre d'Artiste* (también conocido como *Livre d'Peintre* por la gran producción de libros de pintores) hace referencia principalmente a un libro que contiene ilustraciones realizadas por el mismo artista (y muchas veces también producto de colaboración entre artista y escritores reconocidos), no obstante, mantienen una diferencia en contraste con los libros ilustrados, pues mientras que en los primeros la imagen se utiliza como acompañante del texto, en los *Livre' de' Artiste* la imagen ayuda a crear una atmósfera dentro de este.

El *Livre de' Artiste* nos sirve para ubicar un punto de partida dentro de la historia del libro de artista, a pesar de que el género no nace como una manifestación puramente artística, sino como un impulso de la industria editorial iniciado por marchantes parisinos como **AMBROISE VOLLARD** (quien comenzó a publicar durante **1890**) y **DANIE-HENDY KANHWEILER** (que comenzaría a publicar una década después) pensado como una extensión del mercado de pinturas dibujos y esculturas, y en este sentido, las visiones de los editores –que tienden a estar orientadas al mercado bibliofílico– tenían mucho más peso que la de los artistas, y al ser un género orientado en la venta de ediciones de lujo, el libro como forma artística no era cuestionado como tal.

[41] *The Print Collector's Newsletter* Vol. 4, No. 6 (January-February 1974), pp. 131-134 (4 pages)

Hay que resaltar que, pese a que hemos indicado al *Livre d'artiste* como punto de partida, el libro ha sido utilizado y explorado como medio a lo largo de la historia del arte por varios artistas, tipógrafos, editores, etc., aunque varias de estas exploraciones no pueden ser categorizadas dentro del género del libro de artista como tal por diversas razones, pero aun así mantienen cierta relevancia al hablar de la historia del libro de artista pues como HARO GONZÁLEZ (2013) resalta “*el moderno libro de artista es la consecuencia de las incursiones históricas de importantes artistas en la forma del libro...*” (p. 49). Tal es el caso de los libros publicados por artistas como GOYA (*Imágenes xxxii & xxxiii*) y TOULOUSE (*Imágenes xxxiv & xxxv*) o las obras de WILLIAM BLAKE y WILLIAM MORRIS quienes se posicionan en un lugar especial dentro de la historia del libro de artista por razones distintas.

[xxxii]

Goya, F. (1820)
Imágenes de
españa: página
32 [Grabado
en cobre]



[xxxiii]

Goya, F. (1820)
Imágenes de
españa: página
45 [Grabado
en cobre]



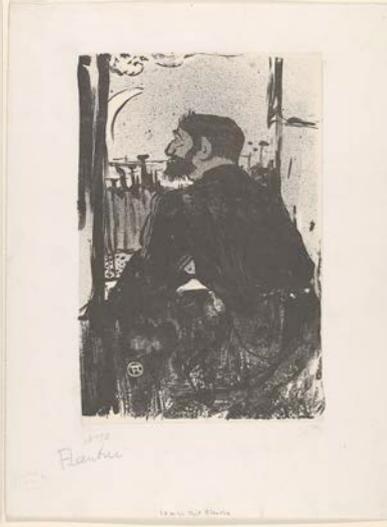
[xxxiv]

Toulouse, H.
(1893). The
Final Outing
(Les Vieilles
Histoires)
[Litografía]



[xxxv]

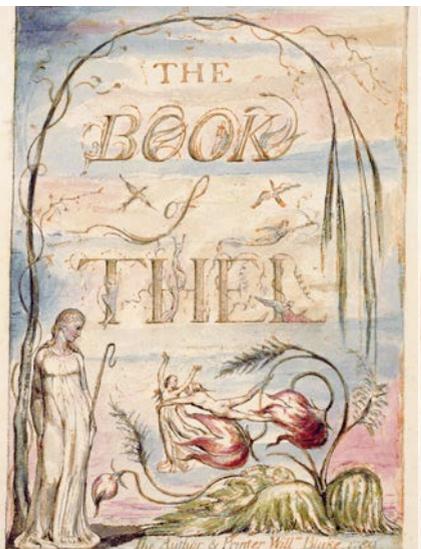
Toulouse,
H. (1893).
Sleepless
Night (Les
Vieilles
Histoires)
[Litografía]



El caso de MORRIS y BLAKE es particularmente especial, por un lado, BLAKE (1757-1827) fue un grabador de profesión que hizo uso del libro a través de su obra, produciendo un gran número de libros de escritura y dibujo propios, entre ellos los más populares son los llamados “Libros iluminados” compuestos por *The Book of Thel* (1789), *Songs of Innocence and Experience* (1789) y *Visions of the Daughters of Albion* (1793) así como muchos otras compilaciones de cantos, cuentos y poesía propia (Imágenes xxxvi, xxxvii & xxxviii), basando de esta manera gran parte de su obra más destacada en el medio del libro. Igualmente, dentro de su obra podemos observar composiciones completas en sus ilustraciones, en donde ya no encontramos el texto por un lado y la imagen por otro, sino que el texto mismo sirve como un elemento de la composición gráfica que se complementa y existe dentro de la imagen completa.

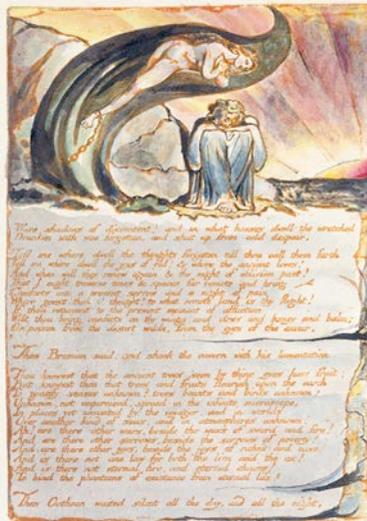
[xxxvi]

Blake, W.
(1789).
The Book of Thel.
©William
Blake
Archive



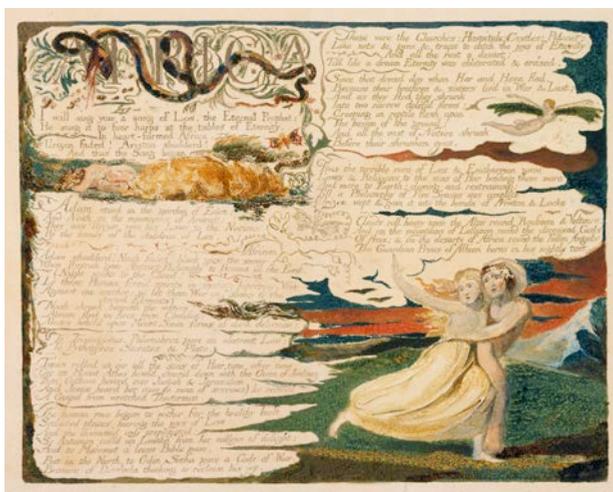
[xxxvii]

Blake, W.
(1793).
Visions of the Daughters of Albion

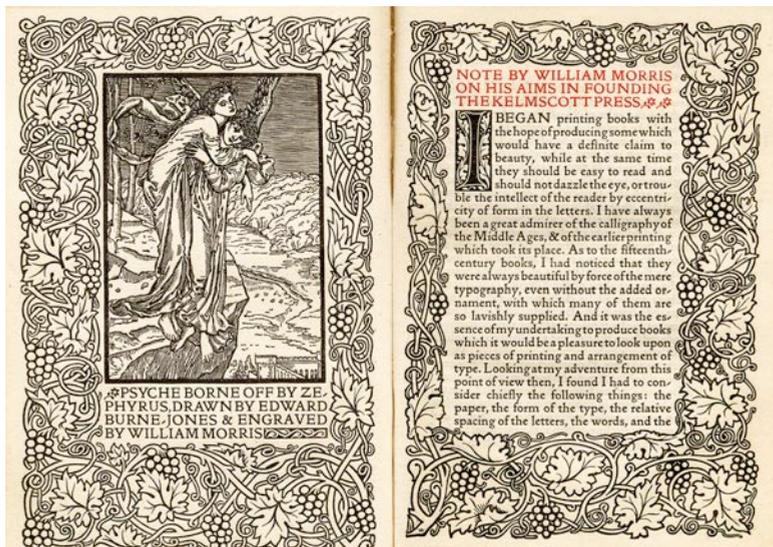


[xxxviii]

Blake, W.
(1795) *The song of Los*.
©William
Blake
Archive



Por otro lado MORRIS (1834-1896) poeta y diseñador, trabajo dentro del movimiento *Art and Crafts* que surge como rechazo de la industrialización después de la revolución industrial; gracias a un interés previo en manuscritos medievales recuperó la tradición gótica y la incorporó a su obra (Imagen xxxix), no obstante, las estrictas reglas de MORRIS para los libros de lujo se alejan del arte, “... el trabajo de Morris personifica, en su recuperación de textos medievales y la imitación de estos, una visión donde la estética estaba ligada a una agenda social a través del libro como forma expresiva” (Drucker, 1995, p. 30). Ambos se distinguen de otros artistas que utilizaron el libro dentro de su obra por el simple hecho de que hicieron uso de la práctica conceptual.



[xxxix] Morris, W. (1898). Aims in founding the Kelmscott Press

Es con la llegada de las vanguardias artísticas del SIGLO XX, cuando el libro como medio para la expresión artística y gráfica realmente empieza a desarrollarse. Como mencionamos anteriormente, a lo largo de la historia del libro –y del arte– varias corrientes artísticas habían ya experimentado con el libro de alguna u otra manera, pero hasta este punto el trabajo del libro había sido en varias maneras, superficial, es decir, no existía una reflexión del libro como forma, o un establecimiento de este como un medio artístico propio. Dentro de las vanguardias podemos encontrar nuevas indagaciones del libro como forma artística –pues este se vuelve un elemento y un medio de realización mayor dentro de la visión artística experimental– que sentarían las bases para lo que se convertiría en el género del libro de artista durante la segunda mitad del siglo.

Por ejemplo, en el futurismo ruso encontramos el deseo de producir obras accesibles lo que marca el comienzo del desarrollo del libro de artista del SIGLO XX como forma en la cual la base conceptual rompe con la producción editorial



[xi]
Marinetti, F.T.
(1914). Zang
Tumb Tumb

ajenos al campo de las Bellas Artes como papel tapiz y papel barato, también tuvo como consecuencia la impermanencia de la obra, la obra era intencionalmente efímera, y no debía ser considerada preciosa o perdurable. De igual manera,

las obras producidas en los años posteriores de la revolución rusa tuvieron un impacto a largo plazo dentro de los campos de la tipografía, fotografía y diseño editorial del resto del siglo.

Otra característica que tuvo un auge durante la época *Avant-garde* fue el empleo de la tipografía como un recurso ya no solo lingüístico sino también gráfico, aunque no toda la obra que es importante a este fenómeno fue realizada en forma del libro y solamente un pequeño porcentaje relacionó la idea del libro con el potencial de la representación tipográfica de transformar la página. Uno de los primeros llamados por una innovación tipográfica los podemos encontrar en los manifiestos de FILIPO MARINETTI (Imágenes xi y xli) líder del movimiento Futurista en Italia, a pesar de que su primer manifiesto publicado en abril de 1909 no contenía ninguna mención

tradicional del libro, aquí encontramos trabajos de pequeña escala como panfletos, con materiales baratos y terminaciones toscas, esto duraría hasta la revolución rusa después de la cual aparecen nuevas estéticas constructivistas y productivistas. El uso de materiales



[xli]
Marinetti, F.T.
(1915). Montañas +
Valles + Calles x Joffre

de la tipografía futurista, en manifiestos posteriores como *Technical manifesto of Futurism (1912)* y *Typographic Revolution (1913)* detalla la exhortación de abandonar el formato, gramática, sintaxis, y puntuación tradicional. Además de esto, movimientos artísticos como el dadaísmo hicieron uso de periódicos y fanzines que tuvieron un lugar valioso en cuanto a su impacto gráfico y la experimentación tipográfica, así como la inclusión del uso de técnicas de fotomontaje que posteriormente se convertirían en un elemento sintáctico del diseño gráfico.

Igualmente, las técnicas de fotomontaje sufrieron también un gran auge en cuanto a publicaciones dentro del surrealismo (Imagen xlii). En este movimiento la obra en forma de libro era regularmente un resultado de un esfuerzo y producción colaborativo en donde tanto la imagen como el texto se extendían mutuamente para que el todo final no tuviera un aspecto predecible de ninguna de las partes, sino que formaran una nueva síntesis⁴². Asimismo, alrededor de 1920 en Alemania se empiezan a concebir los primeros libros fotográficos como publicación formando parte del “nuevo realismo” (Imagen xliii).

El conflicto existente entre diversos autores del establecimiento de las vanguardias de inicios del SIGLO XX como punto de surgimiento del “libro de artista” como tal, o los años sesenta como el periodo temporal definitivo en cuanto al establecimiento de este medio, es un poco irrelevante en este sentido, pues se considere o no como el punto de nacimiento de lo que actualmente se conoce como “libro de artista” no se puede negar la gran influencia de estas gracias a la experimentación que se dio en varias (si no es que en todas) las vanguardias. Algunos autores han establecido este periodo como un punto de transición, entre los libros ilustrados y los libros de artista pues si bien se empieza a explorar el libro, sobre todo en cuanto al formato de la página, el papel de



[xlii]

Ernst, M.
(1977). El
castillo de
Otranto
[Collage]

[42] Drucker, J. (1995) *The Century of Artists books*.
p.63



[xliii]

Albert Renger
Patzsch (1928).
Die Welt Ist schön
[Libro fotográfico]
© 2022 Oliver
Wood Books

no estaban ligados en contenido o forma con una agenda establecida.

No obstante, esta no es la única diferencia palpable, pues DRUCKER considera que con los comienzos del arte conceptual, arte pop, feminista, activista y el minimalismo, la producción de los libros de artista se vio estimulada de tal modo que permitió y otorgó una mayor libertad al libro como medio autónomo y objeto de exploración, pues la conceptualización del arte como actividad ya no estaba ligada a un medio o forma convencional, lo que hacía de los libros la forma multidisciplinaria por excelencia debido a su flexibilidad y mutabilidad.

De este modo, la verdadera novedad del libro de artista sería entonces la exploración del libro como medio, como forma y como lenguaje, así como su capacidad de reproducción y la autoexploración y reflexión de estos elementos en la misma obra; al llegar los años sesenta y con precedentes de los trabajos de las vanguardias en cuanto al libro, encontramos el surgimiento del término “libro de artista” para determinar un género de producción artística por medio del libro. Igualmente, nos encontramos con varias definiciones y varias maneras de describir este mismo concepto, la mutabilidad del libro es precisamente lo que provoca esta variabilidad. Sin embargo, a partir de esta época encontramos varios puntos de coalición entre las distintas producciones, reacciones e investigaciones de este nuevo arte, lo que nos permite establecer algunos puntos importantes que contribuirían hacia el desarrollo y establecimiento del libro de

la tipografía y el concepto de edición, estas producciones se encuentran aún lejos de constituir una obra de arte que realmente analice a la forma del libro como un medio de producción artístico autónomo.

Sin embargo, autores como JOHANNA DRUCKER (1995) consideran que fue hasta principios de los años sesenta cuando los libros de artista se habrían convertido en autosuficientes y autodefinidos, pues las obras producidas previamente dentro de las vanguardias y movimientos artísticos a principio del SIGLO XX expresaban directamente los objetivos estéticos de estos, mientras que en las obras producidas después

artista como medio de producción autónomo.

Uno de estos puntos es la idea del libro como un múltiple democrático, aunque hemos visto a través de la historia del libro varias instancias en las que el libro pudo volverse más accesible al público general y no solo a coleccionistas, como el uso del papel, la llegada de la imprenta o la construcción de bibliotecas públicas, con las nuevas tecnologías de impresión múltiple como el *offset*, la reproducción y posible divulgación del libro se vuelve más accesible que nunca, esto junto a la larga historia del libro como un objeto elitista y las grandes ideas de democratización del arte en contra de las grandes instituciones, culmina precisamente en la producción, no solo de libros, sino también otros medios impresos como revistas, creados con la intención de difundirse. Esto también da lugar a un establecimiento de instituciones enfocadas en la impresión y difusión de libros de artista alrededor de los **AÑOS 70**, tales como son *Printed Mattered Bookstore* o *VSW Press* en Estados Unidos.

Por otro lado, encontramos una curiosidad por la misma idea del libro, **DRUCKER** divide este interés de dos maneras: el libro como idea, la idea del libro como arte-idea, de lo que se derivan varias posibilidades como son investigaciones estructurales, el libro como archivo, el libro como forma visual, como forma literaria, como forma, etc. A partir de estas es que podemos encontrar varias obras autoconcientes y autorreflexivas en cuanto a la forma, idea y producción del libro, ya sea al libro como un todo, visual o lingüístico, el libro como concepto, como objeto, como objeto de intervención, de los elementos comunicativos del mismo, etc., mismos que incluyen elementos y convenciones propias del libro regular. Todas con un interés en común, a pesar de su distinta perspectiva y solución: el libro.

3.2 EL LIBRO-OBRA COMO MODELO DE PRODUCCIÓN

3.2.1 ESTRUCTURAS DEL LIBRO-OBRA: ELEMENTOS Y CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS

Si buscamos abarcar al libro como un tema o, mejor dicho, como un vehículo artístico, en lugar de un simple contenedor de información gráfica o literaria, y, si nos referimos a este fenómeno como “libro de artista”, el primer paso sería definir los parámetros dentro de los cuales un libro es un libro de artista. Sin embargo, la idea del libro como un objeto artístico resulta un poco confusa, no solo al momento de buscar una definición concreta sino también en cuanto observamos las obras que se han producido bajo el pretexto del libro. En *1000 books of artist*, por ejemplo, se propone una tipología de estos en cuanto a su forma, libros de códex, libros objeto, libros de acordeón, etc. para una mejor lectura de lo que es un catálogo de obras de este género, y este simple hecho, aunque funcional en su particular caso, únicamente resalta la gran variedad que existe y la consecuente problemática en casos como este, donde se necesita de una tipología delimitada para su estudio.

Para empezar, debemos preguntarnos como un libro, se vuelve libro de artista o, como se le otorga el término de “libro de artista”; la idea es aparentemente sencilla, un libro de artista es un libro realizado por un artista que es concebido como obra de arte. A pesar de esto, la idea del libro como medio artístico ofrece una gran posibilidad de formas, materiales, técnicas y reflexiones que hacen el camino hacia una terminología concreta, ya sea bastante excluyente, o bastante ambiguo.

Por ejemplo, podríamos tomar esta definición dada por VILCHIS EZQUEVIEL (2009):

Un libro de artista es un objeto en el cual, partiendo de la

categoría universal del libro, se transgrede el contenido para dar paso al texto plástico, aquel en el que la visualidad añade a letras y palabras, imágenes, objetos, texturas y modalidades de materialización que propician alternativas a la lectura convencional. (p. 91-100)

y sentirnos satisfechos momentáneamente, pero aún nos encontramos frente a una definición un tanto general, que puede presentar problemáticas al momento de querer profundizar y establecer una estructura concreta para el estudio de las producciones artísticas que entran dentro de esta descripción. Sumado a esto, aunque el término “libro de artista” sea generalmente el más conocido y aceptado, se han generado distintos nombres para este tipo de producciones (libro alternativo, libro autónomo, libro-arte, libro-espacio, etc.) así como distintas tipologías que responden a diferentes necesidades.

Es por eso, que en este escrito, haremos uso de la definición dada por ULISES CARRIÓN (2012) de libro-obra (*book-work*), como intercambiable al del libro de artista, la diferencia principal en este caso son las posibilidades de producción, para CARRIÓN, el término de «libro-obra», se diferencia del de libro de artista pues considera que, precisamente, el término “libro de artista” pudiera referirse a cualquier libro que haya sido creado por un artista, incluyendo a los antecedentes que ya hemos mencionado, como el libro ilustrado, y añadiendo también por ejemplo, bitácoras, catálogos, o registros. CARRIÓN, entonces define la estructura de un libro-obra como un punto medio entre un libro cotidiano y lo que algunos determinan como “libro-objeto” que precisa como aquellas obras que si bien parte de la idea (y forma) del libro, no es realmente un libro; un libro obra, entonces mantiene semejanzas con dos extremos, por un lado, con los libros cotidianos con los cuales comparte (en su gran mayoría) el uso del papel como material principal, los formatos estándares, las técnicas de impresión mientras que con el arte comparte la expresión de ideas por medio de la combinación de signos visuales y verbales —aunque en su mayoría son más abundantes los signos visuales— y la creación de ritmos de percepción.

Una vez delimitadas nuestras expectativas sobre la constitución de un libro-obra, podemos establecer otros parámetros, como lo son sus códigos lingüísticos; inicialmente, hay que regresar a la estructura primaria, el libro como tal. El libro (sea de artista o no) cuenta con ciertas particularidades estructurales que generan modos específicos de comunicación, y, consecuentemente, de lectura, estas particularidades se encuentran dadas por tres características principales, primeramente todos los libros son objetos visuales, independientemente de que contengan o no imágenes, signos o de su contenido en general, estos están condicionados por una forma estrictamente visual, de manera que hasta un libro

completamente en blanco mantiene esta característica, por otro lado, los libros tienen características táctiles que condicionan una interacción con su forma y su materialidad y finalmente todos los libros son espaciales, pues como CARRIÓN (2012) señala “*un libro es un volumen en el espacio*”. (p. 46)

El libro común, generalmente hace uso de sistemas de códigos de lectura bien definidos y consecuentes de su contexto, el inicio y el final están condicionados a la dirección de lectura, al igual que la secuencia de sus páginas, el libro contiene un arriba y un abajo, etc., sin embargo, parte de la producción artística por medio, o a causa del libro, es la investigación del mismo, con esto nos referimos a la exploración del lenguaje propio del libro, tanto de la forma, autoridad, significación como objeto y por supuesto, su lectura. Es aquí donde encontramos nuevas estructuras en el libro como espacio semiótico, que responden a la exploración del libro como un todo y que están condicionadas a las tres características anteriores (visuales, táctiles y espaciales) que podríamos establecer como intrínsecas del mismo.

Estas estructuras adquieren un mayor o menor número de importancia de acuerdo con quien esté estableciéndolas, y, al igual que existen varias definiciones y significados que se otorgan al término “libro de artista” o en este caso al «libro-obra», podemos encontrar muchas variantes de su razón estructural, sin embargo, entre todas ellas parecen existir algunos puntos comunes. En general, podemos resaltar cuatro elementos fundamentales que son permanentes al libro como tal y a la producción artística de libros:

- ▶ **El lenguaje:** que será la herramienta de comunicación de preferencia del autor.
- ▶ **El espacio:** que establece los límites de un libro y lo posiciona como un objeto en un contexto temporal.
- ▶ **La secuencia:** definida como la temporalización que se ha establecido en el libro, determinando el ritmo de “lectura” de una obra.⁴³
- ▶ **La lectura:** la cual existe en un parámetro múltiple, es decir, aun si esta está determinada por los elementos anteriores, pueden existir diversas lecturas no ligadas a la intencionada por el autor.

Cabe destacar, que si estamos abarcando estos elementos por separado,

[43] Crespo. M, B. (2000). *El libro arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*. p.94

es solo por cuestiones de claridad, pues el libro mismo es un sistema semiótico complejo y como tal, este no se construye por cosas o elementos simplemente agrupados, sino que está construido por las relaciones entre estos elementos, por lo que cada una de estas estructuras estará relacionada con todas las demás, formando una dependencia entre ellas, así mismo, la interacción entre estos cuatro elementos será lo que le otorgará singularidad al libro-obra derivado de como sean utilizados por el autor.

Por otro lado, estos elementos no son exclusivos del libro-obra y podemos encontrarlos en cualquier tipo de libro, sin embargo, como veremos a continuación, son también fundamentales para la distinción entre el libro común y el libro-obra.

3.2.2 EL LIBRO COMO LENGUAJE VISUAL AUTÓNOMO

Como exploramos en el primer punto de este capítulo, el libro ha estado tradicionalmente ligado con información literaria, incluso cuando indiscutiblemente existe un elemento de habilidad artística y estética tanto en la construcción de la forma, como en las ilustraciones incluidas para su contenido y los textos mismos, de alguna manera ha permanecido en favor del arte literario, es decir el libro funciona en base del texto escrito.

Sin embargo, al utilizar el libro como un modelo para la producción artística, encontramos nuevas maneras de otorgar función al libro como un todo, y, en consecuencia, como un lenguaje autónomo a las convenciones que lo vuelven un soporte de contenido. La manera de lograr este objetivo es a partir de las estructuras que establecimos en el punto anterior, que, si bien son comunes de todo libro, no son explotadas o incluso reconocidas en la construcción de un libro regular, precisamente, porque la construcción no se enfoca del todo en el libro como tal, sino en el texto que este contiene. De manera que al momento de construir un libro-obra, no solo se tendrán que considerar las estructuras lingüísticas propias del libro, sino que muchas veces se explotan a manera de reflexión y exploración para la comunicación de una idea en un objeto total.

Primeramente, es necesario reconocer al libro como la combinación de diferentes lenguajes provenientes de distintas fuentes, conformados como una totalidad, esta particularidad la encontramos también dentro del libro-obra donde interactúan una variedad de lenguajes y signos de distintas naturalezas como parte concreta de un mismo objeto y obra que es el libro, por ejemplo, las imágenes, las palabras, el uso de la tipografía como un elemento gráfico, etc., y de la misma manera, quizá lo que marca la diferencia entre un libro y un libro-obra en este aspecto, es el hecho de que al contemplar el libro como un todo nos encontramos con un contexto específico para el desarrollo del lenguaje. En una novela, por ejemplo, tenemos idiolectos de escritura, lectura y comunicación específicos y directos, que son muy parecidos al de este mismo texto y que no exploran mucho la capacidad de lectura del espectador y en consecuencia pueden ser explorados como un solo elemento, es decir, mantienen una intencionalidad precisa, sin embargo, al encontrarse dentro de una estructura en la que cada una de sus partes depende de la relación entre ellas la construcción será asimismo dependiente de esta.

Por otro lado, el libro como objeto existe de forma autónoma y suficiente por sí mismo, por lo que la forma misma del libro existe como un lenguaje más, que provoca una dependencia entre su forma y su contenido. *“El arte nuevo usa cualquier manifestación del lenguaje, ya que el autor no tiene otra intención que la de poner a prueba la capacidad que tiene el lenguaje de querer decir algo”* (Carrión, 2012, p. 56). Por lo que esta estructura será el espacio en que estos lenguajes se manifiestan en un espacio concreto, real y físico (el libro), que, a su vez, se conforma de espacios relacionados entre sí: las páginas, por lo que la página será un espacio aislado dentro de una secuencia de espacios y momentos.

El espacio del libro está también determinado por la forma de este, cuando hablamos de la “forma” del libro no nos referimos a su encuadernación, aunque estos estén íntimamente relacionados, sino más bien en la forma del libro como un sistema organizado, pues *“El espacio impone sus propias leyes a la comunicación.”* (Carrión, 2012, p. 47). Esta última cita nos lleva a la siguiente estructura, la secuencialidad; en el capítulo anterior hablábamos de la secuencialidad y de la consecuente temporalidad que esta presenta, pues bien, esta característica no es extraña del libro, pues como CARRIÓN (2012) señala:

El libro es una secuencia de espacios.
Cada uno de esos espacios es percibido en un momento
diferente
Un libro es también una secuencia de momentos
(p. 37)

Es decir que, el libro debe desarrollarse como una secuencia espaciotemporal; para ULISES CARRIÓN (2012) esto no es evidente en los libros comunes pues *“Numerar las páginas de un libro significa que hay una secuencia, pero esta secuencia no es evidente en si misma”* (p. 76), lo que también da lugar a la posibilidad de despojar momentáneamente de intencionalidad a un signo, pues dentro de este contexto esos son, antes que nada, un elemento de la estructura secuencial.

Igualmente, menciona el papel de la propiedad secuencial del libro como un espacio consecuentemente involucrado en el desarrollo lingüístico del contenido del libro, pues se requiere del espacio completo para expresar la idea, de lo contrario, no funcionará fuera del contexto, en una novela podríamos tomar una página y presentarla como obra de arte, contrariamente lo mismo no podría hacerse con una página de un libro-obra. Para CRESPO MARTÍN B. (2000) el artista debe establecer las claves que conforman la secuencia y con esto establecerá los límites del libro y sus parámetros finitos en cuanto a un tiempo

y un espacio físico, de forma que la secuencia es el elemento encargado de la distribución de los elementos en un sistema organizado, y de igual manera es precisamente la secuencia lo que determina el “ritmo” de lectura que nos lleva a la siguiente estructura.

Un libro como objeto, tiene la capacidad (y la necesidad) de ser leído, y en consecuencia de que cada libro-obra hace uso de las estructuras intrínsecas de distinta manera, cada libro requiere de una lectura diferente, CARRIÓN (2012) señala que: “*Leer un libro es percibir secuencialmente su estructura*” (p. 60) de modo que la lectura está ligada íntimamente con el establecimiento de la secuencia como un código lingüístico y como un idiolecto mismo. En el primer capítulo hablamos ya de narrativa, si bien la secuencia y la narración están relacionadas, no son completamente dependientes de la linealidad dentro del libro obra, pues dentro de este no todas las secuencias son lineales y, por lo tanto, tampoco lo son las narrativas. Parte de la lectura es también la memoria, según SALVADOR HARO (2013) la memoria es “... *la síntesis necesaria para comprender una obra en conjunto, en un todo, exige una compilación mental y organización de los elementos individuales*” (p. 29), de manera que es gracias a la secuencialidad se realiza una lectura temporal, lo que facilita las múltiples percepciones que un mismo libro puede proporcionar a un mismo espectador.

Como señalamos en el punto previo, estas estructuras lingüísticas no solo están agrupadas ni funcionan separadamente dentro del libro, sino que el libro es un sistema que se constituye por la relación entre ellas, y, de esta manera es como el libro-obra obtiene su autonomía del lenguaje literario o de las convenciones de los libros comunes, mediante una involucración persistente en las relaciones semióticas existentes para la construcción de un sistema total, por eso “*Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos lingüísticos o no.*” (Carrión, 2012, p. 39).

En el capítulo previo nos dedicamos a establecer parámetros semióticos que nos ayudan a entender las imágenes o mejor dicho, la construcción de sentido para los textos visuales, lo que en este particular momento del escrito podría encontrarse esto algo contradictorio, pues hasta ahora pareciera que las imágenes solo son un elemento del contenido del libro, pero después del establecimiento tanto de las estructuras comunicativas del libro-obra como medio de producción autónomo, como del estudio general de los textos visuales realizado en el anteriormente, podemos estudiar ya no al libro y a los textos visuales como entes separados, pues si estudiamos al libro como un todo, es decir, como un sistema semiótico complejo, podemos establecerlo no solo como un texto visual, sino como un texto estético por sí mismo, en donde los elementos de

las imágenes que hemos visto en el primer capítulo se transforman y relacionan como un lenguaje más a disposición de la construcción del libro-obra.

El libro como un texto visual tiene particularidades especiales, principalmente tenemos la transformación de sistemas de expectativas que encontramos al pensar el concepto de «libro». Como explicamos anteriormente, los libros están culturalmente arraigados a una serie de códigos particulares que el receptor debe conocer para el reconocimiento de un algo como «libro» al igual que para su lectura consecuente y, por lo tanto, forman parte de una unidad cultural con códigos establecidos. Que el libro-obra sea un texto estético se justifica con la misma idea de hipercodificación de los textos de esta naturaleza que plantea UMBERTO ECO (2016) un mensaje tiene función estética “... *cuando se estructura de una manera ambigua y se representa como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario*” (p. 161) en donde “... *todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación*” (p. 210).

Si como establecimos previamente:

... un texto estético supone un trabajo particular, es decir, una manipulación de la expresión, dicha manipulación provoca (y es provocada por) un reajuste de contenido, esa doble operación al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original va a reflejarse de algún modo en los códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de cambio de código. (Eco, 2016, p. 367)

podemos realizar un análisis semiótico de la estructura del libro-obra acorde a los idiolectos estéticos que estos presentan, para Eco “*El idiolecto estético no es un código que rija un solo mensaje sino un código que rige un solo texto, y, por lo tanto, muchos mensajes pertenecientes a sistemas diferentes*”⁴⁴ de forma que, el idiolecto estético será aquel código único a cada libro, los cuales se deberán analizar para conseguir una lectura (o varias) a partir de estos mismos pues:

La lectura consiste en crear expectativas de forma, de estructura y por encima de cualquier otra cosa, de significado (...) lo que vemos (...) no sólo es insumo sensorial, sino un sistema

[44] Cita de Eco, U.p. 380 (cf. Jakobson & Tynjanov, 1927; Wellek & Warren, 1942)

semiótico: signos para ser interpretados [a partir de los cuales] podemos trazar información de otros sistemas de lenguaje para resolver la ambigüedad⁴⁵

De esta manera podemos ver al libro-obra o a los libros de artista como un sistema semiótico complejo en el que la relación entre todas sus partes genera un (o múltiples) sentidos a partir de una nueva configuración de sus elementos que muchas veces son familiares para el lector.

Así:

(...) el sentido de los libros de artista se manifiesta en la compleja construcción de códigos cuya urdimbre en permanente movimiento resulta implicativa; es correlacional, porque siempre se presenta como una mediación basada en complicidades, surge de vivencias y se expresa en elementos visuales articulados en una red diacrónica no lineal, cuyos relatos definen direccionalidades de significación siempre condicionadas por los procesos perceptuales y sensoriales. (Vilchis, 2009, p. 98)

[45] Cita de Vilchis, L. p.95 (Goodman,2006: 78, 113, 15)

3.3 REFERENTES VISUALES: EL LIBRO DE ARTISTA Y SU RELACIÓN CON EL LENGUAJE VISUAL

3.3.1 BRUNO MUNARI Y SU TEORÍA

BRUNO MUNARI (1907-1998) fue un diseñador de origen italiano que se desarrolló en diversas áreas, como la pintura, el diseño industrial, pedagogía, enseñanza, escultura, poesía, escritura y teoría del arte, etc.

Nacido en Milán, MUNARI tuvo varios acercamientos a movimientos artísticos, se vio involucrado con los futuristas milaneses hacia finales de 1920 en lo que es llamado “segundo futurismo” del Futurismo italiano en el movimiento liderado por FILIPO TOMMASO MARINETTI. Sin embargo, después de la segunda guerra mundial se distanció de este debido a la apropiación de movimiento futurista como propaganda del fascismo italiano y Mussolini. En 1948 se convierte en uno de los fundadores del Movimiento de Arte Concreta (MAC) junto con GIANNI MONET, GUILLO DORFLES y ATANASIO SOLDATI en donde se busca promover la pintura no figurativa y específicamente aquella predominantemente geométrica.

A partir de los años cincuenta MUNARI comenzó a experimentar con la mezcla de numerosas disciplinas con sus objetos interactivos, y en los años sesenta plantea cambiar el marco del diseño gráfico del academicismo y lo feo/bello a los principios de coherencia formal y funcional “... *un arte de objetos que serán, por tanto: plásticos, coloreados, sonoros, olorosos, etc., tendrán peso y materia diferentes, que pueden ser inestables y en movimiento. Los objetos totales serán para ver, tocar, oler, escuchar*” (Munari, 2016, p. 100) lo que vería reflejado en su trabajo posterior.

MUNARI comenzó a trabajar el libro en 1929, y continuó experimentando y produciendo con este hasta su muerte en 1998. Estuvo involucrado de alguna u otra manera con la producción de al menos 180 libros a través de su carrera artística, y su acercamiento hacia los libros no se dio espontáneamente, MUNARI publicaría en algunas revistas desde 1925 y desde 1939 a 1945 sería editor de la

revista *Tempo* de la editorial *Mondadori* con la que posteriormente publicaría sus primeras ediciones.

Para MUNARI, el libro sirvió como un modelo de experimentación e investigación en cuanto a la búsqueda del poder comunicativo (y educativo) de la materialidad de los objetos, que fue uno de los intereses constantes a lo largo de su carrera.

Por lo general, cuando se habla de libros se piensa en *textos* de diferentes tipos –literario, filosófico, histórico, ensayístico, etc.– impresos sobre unas páginas. Escaso interés suele merecer el papel y la encuadernación del libro, el color de la tinta y todos aquellos elementos con los que se realiza al libro como objeto; y escaso interés se les dedica a los caracteres tipográficos, y menos al espacio en blanco, a los márgenes, a la numeración de las páginas y a todo el resto. (Munari, 2016, p. 172)

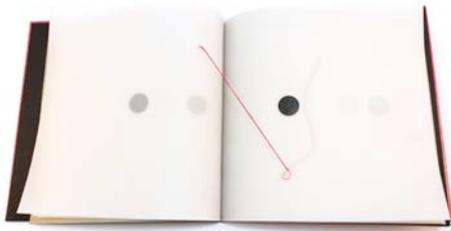
Libros ilegibles

Los *Libro Illeggibili* (1949) fueron mostrados por primera vez en 1949 en la librería *Salto* en Milán, La exhibición se conformaba de una serie compuesta por seis libros ilegibles de los cuales casi todos se han perdido con excepción del “*Primo Libro*”, los libros fueron hechos por MUNARI y posteriormente en 1953 se imprimieron doscientas copias de uno de los libros en blanco y rojo publicados por la editorial *Steendrukkerij* en los Países bajos. Posteriormente, una selección de *Libro illeggibili* sería expuesta en la exposición *Two Graphic Designers: Alvin Lustig and Bruno Munari* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York a finales de 1955.

Mis libros comunican cualquier cosa a través de la naturaleza del papel, el espesor, la transparencia, el formato de la página, el color del papel, la textura, la suavidad o la dureza, la luz o la opacidad, la encuadernación o el plegado⁴⁶

En los libros ilegibles, MUNARI elimina completamente la idea del libro

[46] Cita de Haro, G. (MUNARI, Bruno. *Pagine e dintorni*. Gallarate, Galleria d'Arte Moderna, 1991)



[xliv]

Munari, B. (1967)
Libro illeggibile
NY1. The Museum
of Modern Art

[xlv]

Munari, B. (1953).
Libro Illeggibli.
© Finarte
Auctions S.r.l

[xliv]

Munari, B. (1967)
Libro illeggibile
NY1. The Museum
of Modern Art

como un recipiente de información, al independizarlos de la letra impresa, precisamente removiendo cualquier tipo de información inserta, estos libros “vacíos” se componen de una variedad de formas dentro de sus páginas, así como texturas y colores, con el objetivo de averiguar si se puede hacer uso del material como lenguaje visual, es decir, si puede comunicarse únicamente con los medios físicos de producción de un libro.

La idea de «lectura» ya no se encuentra en el texto contenido dentro del libro, sino que se vuelve el objeto mismo, experimentando con varias formas y figuras que proporcionan una nueva espacialidad al objeto.

El objetivo de este experimento es comprobar si puede utilizarse el material con el que se confecciona un libro (excluido el texto) como lenguaje visual. Por lo tanto, el problema consiste en si, desde un punto de vista visual y táctil, puede comunicarse solo con los medios de producción de un libro, o si el libro como objeto, con independencia de la letra impresa, puede comunicar algo y, de ser así, qué. (Munari, 2016, p. 172)

Según MUNARI muchas veces en los libros editoriales no se halla ninguna

importancia a la materialidad del libro como tal “*El papel se utiliza como soporte del texto y de las ilustraciones y no como un sujeto «comunicante»*” (Munari, 2016, p. 173).

Si los formatos se organizan de forma creciente o decreciente, alternadamente o no, en cualquier caso, con cierto ritmo, puede obtenerse una información visual rítmica, dado que el hecho de pasar una página es una acción que se desarrolla en el tiempo y, por tanto, participa del ritmo visual y temporal. (Munari, 2016, p. 175)

De esta manera MUNARI altera los códigos secuenciales propios del «libro» como unidad cultural en donde las páginas suelen tener la misma forma, tamaño y material, para evidenciar al mismo tiempo las diversas lecturas que un mismo objeto puede contener.



[xlvii]

Munari, B. (1980).
Prelibris [Libros
de Artista]

Prelibros

La producción de MUNARI en cuanto al libro estuvo estrechamente ligada al público infantil, pues gran porcentaje de los libros que publicó están dirigidos y pensados para niños, muchos de ellos también empezando como ideas para que su propio hijo las leyera.

La serie de PRELIBRIS (1980) expandió los experimentos previos de Munari con los *Libro Illeggibili*, esta vez influenciado por teorías contemporáneas, especialmente aquellas formuladas por el pedagogo JEAN PIAGET y el epistemólogo JOHN DEWEY, en la que establecían que los primeros años de vida los niños aprenden y descubren su entorno con todos los cinco sentidos, así como la importancia de recorrer los mismos problemas que el artista recorrió al producir su obra para el entendimiento de una obra de arte.

Los prelibros del autor están pensados para niños no mayores de 3 años como una introducción al mundo de los libros; así mismo, pedagógicamente se piensan como una experiencia sensorial en la que se ofrece una variedad de

materiales, colores y tactos para que el niño las perciba, “*En los primeros años de vida los niños conocen el ambiente que los rodea a partir de todos los receptores sensoriales*”. (Munari, 2016, p. 181)

La serie consta de doce libros de 10x10 cm en los que podemos encontrar libros de igual tamaño, pero de distinto material, algunos son transparentes y rígidos, otros están fabricados por fieltro, otros se componen por madera, etc. Por esa razón, para MUNARI estos prelibros permiten una relación completamente diferente de las convenciones culturales en cuanto de la interacción y de lectura de un libro (la dirección de lectura, cómo se sostiene un libro, qué materiales componen al libro, cuál es el principio el medio y el final, etc.) pues al tratarse de niños tan pequeños, aún no están arraigados a estas ideas y reglas culturales de lo que implica tanto «leer un libro» como el concepto de «libro», lo que provoca una nueva forma de lectura individual que muchas veces es más parecida a la del juego.

Como es sabido, la gente mayor tiene enormes dificultades para cambiar sus ideas, precisamente porque lo que se aprende durante los primeros años de la vida permanece como regla establecida para y siempre y, para muchos, tener que cambiar supone perder la seguridad para aventurarse en una situación desconocida. (Munari, 2016, p. 179)

Por otro lado, la selección de distintos materiales permite que se genere la opción de ser leídos como se prefiera e incluso promueve la idea de la lectura como juego, pues la lectura no está condicionada a la linealidad de una historia ni es exclusiva de la palabra escrita, sino a la experimentación, contacto y curiosidad de los niños por sus características táctiles y visuales.

Durante su carrera MUNARI hizo uso de la idea del juego en esta y varias de sus otras obras no solamente como elemento en su camino proyectado sino también como método para involucrar al espectador tanto en la lectura como en la creación del arte, pues la naturaleza del juego no deja a nadie indiferente, de ahí su inclinación por los objetos interactivos. Igualmente, encontramos otra característica fundamental que distingue a los “prelibros” de MUNARI de los libros comunes para niños: el título. Todos los prelibros realizados por MUNARI cuentan con el mismo título “libro”, regularmente en los libros para niños encontramos no el título del libro sino de la historia que contiene, por lo que llamarlo simplemente “libro” concretiza la idea de que la lectura se hace a partir del objeto, y no sobre lo que contiene.

MUNARI realizó varios otros libros a lo largo de su vida, algunos libros ilustrados, algunos otros interactivos, pero la mayoría de ellos pensados como recurso educativo infantil, con un enfoque importante en el aprendizaje libre y experimental, en lugar de un aprendizaje meramente verbocentrista.



[xlviii]

Detalles de
Prelibris
(1 9 8 0)

3.3.2 ULISES CARRIÓN Y SU TEORÍA

ULISES CARRIÓN (1941-1989) nació en la ciudad de San Andrés Tuxtla, Veracruz, estudió filosofía y letras en la UNAM en la ciudad de México y posteriormente en Leeds, París, alrededor de 1970 se asentó en Ámsterdam habiendo residido previamente en París e Inglaterra a mediados de los años sesenta, ahí co-fundó y formó parte del colectivo de artistas *In-Out* en 1972 un espacio alternativo para artistas en donde se inició en la poesía experimental. En 1974 junto con su amigo AART VAN BARNEVELD, fundó *Other books & so co*. Un espacio librería-galería exclusivo para libros que eran también obras de arte, este cerraría en diciembre de 1978 y se convertiría en el *Other books and so archive* (1979-1989) pero CARRIÓN continuaría trabajando en diferentes medios como el arte postal, videoarte y performance hasta su muerte en 1989 a causa de sida.



[xlix]

Panfleto de
la Galería
In.Out center

CARRIÓN se inició en el mundo literario desde temprana edad y sus primeros escritos como *La muerte de Miss O* (1966), tuvieron un lugar significativo en la literatura mexicana del SIGLO XX. Sin embargo, decidió separarse de la literatura convencional y terminó ampliamente involucrado en el mundo del arte como consecuencia de esta decisión. El propósito no era abandonar el lenguaje literario o escritural completamente, si no hacer uso de sus códigos de significación y construcción –así como las tradiciones y sistema de expectativas que este tipo de lenguaje conlleva– con el fin de abrir lugar a la experimentación dentro del campo de las artes visuales, de manera que el lenguaje permaneció como parte fundamental de su discurso.

Cuando empecé Other Books ya no escribía, insistía en

llamarme escritor... era escritor antes, en el sentido en que estaba escribiendo, estaba usando el lenguaje conscientemente. Quería decir cosas a través del lenguaje. Pero años antes de empezar *Other books* deje de hacer eso. Continué usando el lenguaje, pero no tratando de decir algo, no usándolo de la manera en que un escritor usa el lenguaje. Yo estaba usando el lenguaje como gráficos, como volumen, como color. En el sentido en que un artista plástico usaría el lenguaje.

Ya nunca escribo. De hecho, no me importa más. Creo que son dos cosas: ya no me llamo escritor porque uso el lenguaje, como digo, desde un punto de vista no-lingüístico, pero me considero un escritor en el sentido en que pienso que mi obra es importante para el lenguaje.⁴⁷

Es decir, dentro de su obra la importancia al “lenguaje” ya no es meramente literaria, sino que se encuentra en la posibilidad de comunicar visualmente haciendo uso de elementos propios de la escritura como letras, puntos, comas, guiones, etc. así como la escritura en sí misma y los códigos de composición editorial, como elementos gráficos, creando, por tanto, nuevas convenciones a partir de códigos tradicionalmente asociados con la escritura. Así, parte importante de las obras que realizó se relacionan directamente con su percepción del lenguaje, uno de los ejemplos más obvios de esto es el surgimiento del concepto libro-obra (*bookwork*) en su manifiesto “*El arte nuevo de hacer libros*” (1974), CARRIÓN emplea las convenciones y códigos literarios del libro resaltando su carácter visual, y el papel de sus estructuras como elemento comunicativo.

Los libro-obra o *bookworks* de CARRIÓN, en consecuencia, no tienen un carácter decorativo o se interesan puramente en la estética del objeto «libro» sino que son una herramienta para evidenciar las estructuras comunicativas del lenguaje a través de la misma estructura del libro, sus códigos y convenciones culturales:

El *bookwork* (libro-obra) es una radicalización del libro de artista y, en cierta forma, su crítica y antítesis. El libro de artista suele

[47] Hoffberg, J. A. (1979). Profile: Ulises Carrion: An End and a Beginning. *Umbrella*, 2(5), 120–121

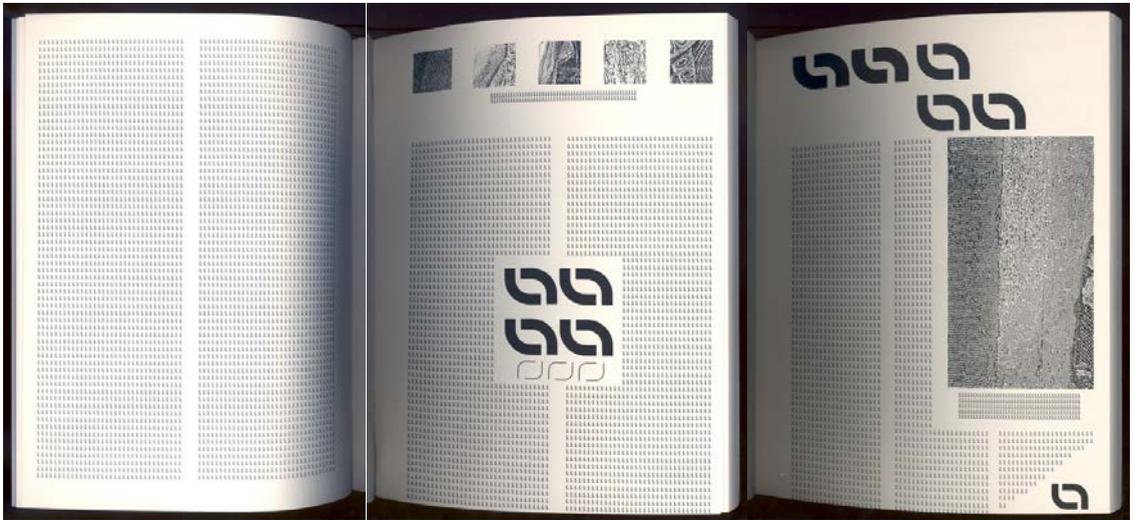
ser un libro-objeto o plástico, ya sea preciosista o experimental; el bookwork, en cambio, para Carrión debía ser un libro cuyo devenir tuviera una lógica visual, un sistema de páginas/ secuencias que despliegan una acción semiótica.⁴⁸

La estructura como significado, es parte fundamental de los libros-obra (y la obra general) de CARRIÓN, que regularmente se encuentra privada de una narrativa o expresión personal de tal modo que, dentro de estas, la forma es más importante que el contenido. Por ejemplo, en su serie *impresión+ bolígrafo* (1972) hace una síntesis del espacio lexicográfico que se puede encontrar dentro del espacio de la página impresa, en *impresión+ bolígrafo 12* separa todas las palabras con diagonales, en *13* dibuja diagonales y diagonales invertidas para dar un sentido de lectura que distinto al típico de izquierda a derecha en cada renglón, *14* hace ilegible la parte derecha de la página y en *15* raya con plumón de abajo hacia arriba.

En obras como *The shooting of Pope John Paul II* CARRIÓN hace una recolección de titulares y portadas de periódicos reportando la noticia del intento de asesinato al papa Juan Pablo II ocurrido el 13 de mayo de 1981 utilizando este evento como referencia común, se logra visualizar la relación entre formato y la comunicación del significado que la composición de la página y otros elementos comunes (el título, la imagen, pies de página, encabezado, tipografía, etc.) presentan y como estas pueden cambiar la manera de comunicar una misma idea; igualmente en *For fans and scholars alike* (1987) (*Imagen liv*) CARRIÓN compone páginas que tienen una organización gráfica, pero que no contienen ningún mensaje verbal o visual específico, los bloques de texto se distribuyen alrededor de los elementos de la imagen formando espacios que recuerdan a las composiciones espaciales de una revista o un libro. Así, se presenta a la organización como elemento de la obra, sin estar necesariamente ligado a la producción del significado en un sentido verbo-centrista.

En otras como *Sonnets* (1972) (*Imagen lvi*), CARRIÓN se apropia del poema “*Heart compass*” del escritor prerrafaelita DANTE GABRIEL ROSETTI y lo reescribe cuarenta y cuatro veces añadiendo variaciones y cambios mínimos; entre estos podemos encontrar el “*Soneto prestado*” (*Borrowed sonnet*) que es el poema original de Rosetti, el “*SONETO MAYÚSCULO*” (*CAPITAL SONNET*)

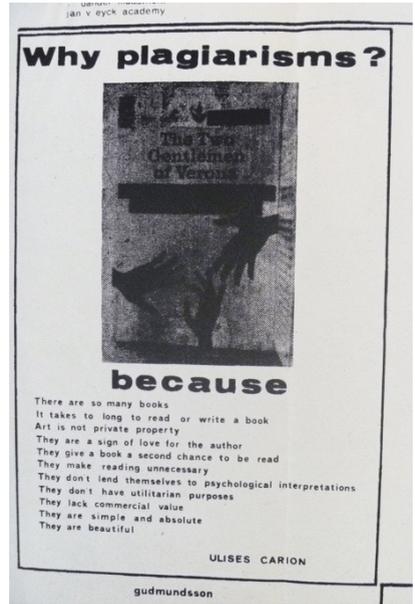
[48] Yépez, H. (2016). *Other Ulises and so. Los periodos póstumos de Ulises Carrión.*



[liv] Carrión, U. (1987). For fans and scholars alike [Extracto]

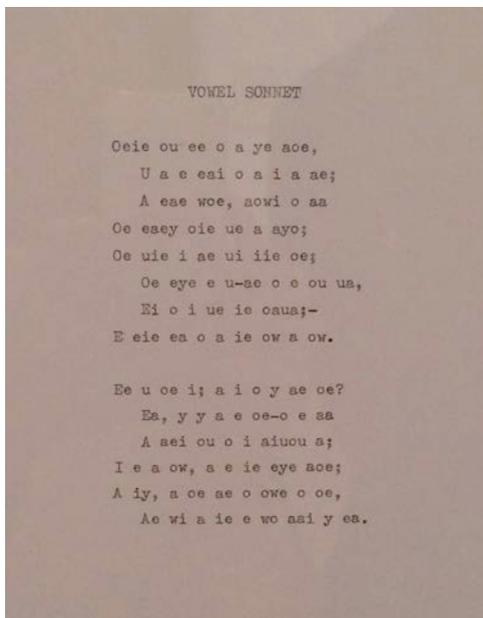
escrito completamente en mayúsculas, “Soneto fechado” (*Dated sonnet*) que incluye la fecha y el lugar de origen, “Soneto famoso” (*Famous sonnet*) que termina con la palabra aplauso, etc. esta simple acción evidencia los procesos mecanismos y modelos de funcionamiento de códigos mínimos del lenguaje, incluyendo la experiencia del lector y la manipulación de convenciones del diseño editorial.

En estas obras podemos observar que la apropiación es otro factor importante en la obra de ULISES CARRIÓN, en su panfleto *¿Por qué plagio?* (1973) rechaza la gloria del autor y la originalidad en favor de estrategias conceptuales, y de la misma manera, posiciona al plagio como punto de partida necesario para la actividad creativa, escribe:



[Iv] Carrión, U. (1973). Why plagiarism?

Hay tantos libros
Que toma tanto leer o escribir uno
El arte no es propiedad privada



[ivi]

Carrion,
U. (1972).
Vowel Sonnet
[Extracto de
Sonnet(s)]

Ellos son un signo de amor por
el autor
Ellos le dan al libro una
segunda oportunidad de ser
leído
Ellos hacen el leer innecesario
Ellos no dan oportunidad a in-
terpretaciones psicológicas
Ellos no tienen propósitos
utilitarios
Ellos carecen de valor comercial
Ellos son simples y absolutos
Ellos son hermosos.

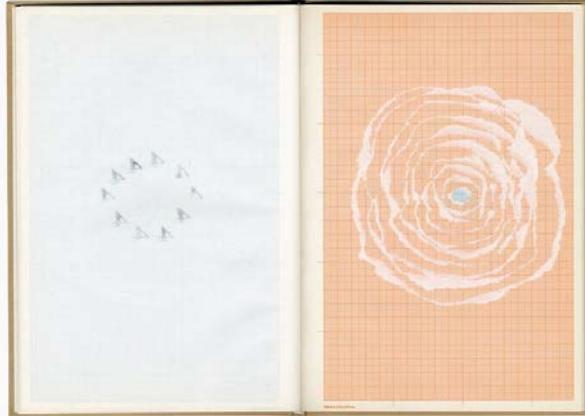
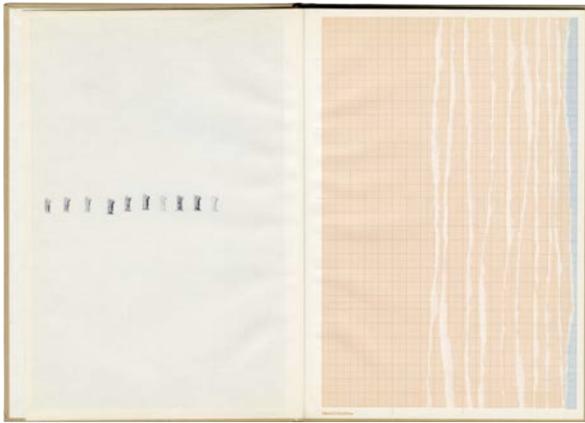
Este espíritu de rechazo al culto del autor y la originalidad no solo se muestra en sus libros-obra sino también en sus proyectos

posteriores como su apropiación de la película 1949 de MAX OPHÜLS para su pieza *The death of the art dealer* (1982) o de su uso constante de la imagen de la actriz mexicana LILIA PRADO para sus proyectos como *The LPS file* y *Lilia Prado superstar* como un objeto y producto

cultural transfiriéndola de un contexto cultural y sociopolítico a otro, así como en el uso de un sistema sumamente burocrático como lo es el sistema postal para un fin artístico.

Su constante uso de la apropiación y el remix es también evidente en su libro-obra *Verzamelde Werken (collected works)* que es un libro compuesto por pinturas al óleo previamente recortadas y pegadas sobre las páginas, en la que se ofrece una especie de paráfrasis irónica de los libros de arte, no como referencia visual, sino como una obra que se remite a sí misma.

Con esto, podemos observar la importancia de la estructura del libro para la obra de CARRIÓN e incluso podríamos dar lugar a la idea de la apropiación del libro como estructura para su finalidad de ser un medio de comunicación. Los libro-obra de CARRIÓN marcan también un cambio importante de los años sesenta en adelante, en cuanto a la relación de las artes escriturales y literarias y las artes visuales, así como el reflejo de una noción idealista sobre el papel de los libros y el lenguaje como forma de comunicación visual.



[lvii]

Carrión, U.
(1975). Mar-
gins [Extracto]

[lviii]

Carrión, U.
(1975). Mar-
gins [Extracto]

Mis libros (...) son objetos de arte que no se leen como un volumen tradicional, sino que pueden transformarse en comunicativos a través de sensaciones táctiles, y utilizan el espacio. No fue por azar que cuando comencé con estas cosas, los escritores las rechazaron de plano mientras que los artistas plásticos las aceptaron inmediatamente. (Sosa, 1999, p. 73)

El hecho de poner al frente las estructuras dialécticas del lenguaje que muchas veces no consideramos y leemos automáticamente, invitando al lector a estar consiente de estas, y al mismo tiempo crear nuevas situaciones lingüísticas con códigos predeterminados para una interacción consiente hace de su obra un lugar para

relacionarse con el espectador, para crear nuevos contextos y lecturas, como su amigo y bibliógrafo SEBASTIÁN LÓPEZ declaró: “*Carrión no creaba objetos sino situaciones, contextos, posibles acciones. Para él una obra sin la participación de los otros no tenía sentido, y en ella las estructuras que la general y que ésta produce son lo importante*”.⁴⁹

[49] Sosa, V. (1999) *Ulises Carrión o el Arte de acabar con la literatura*. p. 76

3.2.3 KVETA PACOVSKÁ, SU PRODUCCIÓN

KVETA PACOVSKÁ nació en Praga, República Checa en 1928 y asistió a la Escuela de Artes aplicadas de Praga en donde obtuvo una formación en Bellas Artes, especializándose en pintura. Después de la guerra, trabajó en el taller del teórico y pintor cubista EMIL FILA de donde podemos rescatar su influencia de varios movimientos artísticos del SIGLO XX como el cubismo, el constructivismo ruso y la tradición gráfica checoslovaca.



[lix]
Pacovská,
K. (2010).
Couleurs
du jour

Comenzó a ilustrar libros infantiles alrededor de los años cincuenta como pasatiempo junto con sus hijos; inicialmente empezó ilustrando cuentos de otros autores como los HERMANOS GRIMM y MICHAEL ENDE, y no sería hasta los años noventa cuando trabajaría en la creación de sus propios libros y comenzaría a exponerlos en ferias obteniendo prontamente la oportunidad de publicar proyectos originales, los cuales le han ganado grandes reconocimientos como, el Premio especial de la exposición de Bolonia (1988) el *Ponme d' Or* en la bienal de Bratislava (1983), el premio Chris Hans Andersen en 1992, el premio *Il-lustrador d' Or* en (2007) entre otros.

Los libros de PACOVSKÁ muchas veces son categorizados por sus editoriales como “libros ilustrados” o “libros-álbum”, sin embargo, hemos decidido abarcar

su obra dentro de este escrito, dado que podemos observar una gran diferencia con otras obras dentro de estas categorías. Su obra nos recuerda bastante a libros-obras producidos por artistas de esta corriente, principalmente, el uso del espacio no solo de la página individual sino también dentro del objeto en su totalidad, el juego de la forma y el uso del color, e igualmente, PACOVSKÁ se refiere a sus libros como libro-objeto.

Prefiero que mis obras tengan un carácter más artístico, no quiero hacer cosas sólo comerciales. Tengo la posibilidad de hacer este tipo de libros y estoy muy satisfecha

Desde hace unos 20 años me dedico a crear libros de autor, es decir, no solo los ilustro, sino que los compongo y los convierto en objetos artísticos, esto es muy importante para mí⁵⁰

Si bien los libros “interactivos” no son automáticamente libros de artista, como es el caso de varios de los libros dentro del género *pop up* y en general de los libros pertenecientes al género ilustrado, la autora checa crea su obra con la idea de que esta constituya una obra de arte interactivo. Si bien varios de sus libros publicados siguen una narrativa tradicional, muchos otros no lo hacen del todo, de forma que los espacios añadidos cumplen una función comunicativa junto con el todo del libro, a diferencia de ciertos libros del mismo género en donde estos “añadidos” son meramente decorativos. A pesar de esta diferenciación, sus libros presentan un reto común en un sentido editorial debido a la labor detallista que requiere su construcción, pese a esto, se han logrado editar tiradas en varios idiomas como griego, francés, inglés, checo, español, etc.

Considerar este tipo de libros como pertenecientes al libro-obra y, en consecuencia, al mundo del arte, puede resultarnos extraño, sin embargo, en esta ocasión considero importante resaltar también aquellas obras que tal vez se encuentran fuera de la institución del Arte pero son creadas con la misma intención de ser un aparato artístico y un medio de exploración del libro mismo para enfatizar la flexibilidad que tiene el libro-obra en cuanto su alcance, tanto para encontrar un público como para transformar convenciones entre lo que se encuentra “fuera” o “dentro” del arte.

[50] Stanton, P. (2007). *La arquitecta de libros: entrevista a Kveta Pacovská*. Clij:Cuadernos de la Literatura Infantil y Juvenil.(207), pp.7-17.

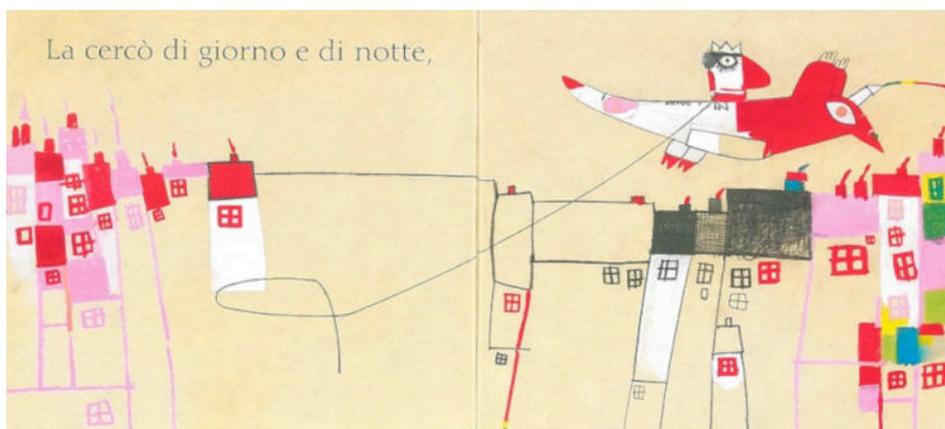
Al igual que MUNARI los libros de la autora checa son creados para el público infantil y con una idea de una lectura interactiva en mente, en donde la interacción con el objeto no se limita a pasar de una primera página a otra, sino a tocar, explorar y leer sus distintos espacios con libertad. *“Quería hacer algo que permitiera a los niños entrar en los libros, ya que creo que estos son una forma de expresión arquitectónica”*⁵¹

La idea del libro como arquitectura es abarcada por la arquitecta MARIAN MACKEN (2018) que establece que *“El libro ofrece metáforas de contención de exterioridad e interioridad de superficie y profundidad, y de cobertura y exposición; es tanto un volumen en el espacio y posee la habilidad de ser abierto”*(p. 76).

Esta noción de ver al libro como producción arquitectónica depende bastante del sentido del concepto de “lo interior” o la interioridad. Vimos anteriormente que el espacio y la estructura del libro forman uno de los elementos básicos para el libro de artista; MACKEN toma este elemento fundamental en la producción del libro de artista en donde este presenta una interioridad física, formada tanto por sus páginas componentes como por su objetualidad, es decir, la página por sí misma cuenta con una dimensionalidad propia más allá de su mera superficie, y, así como la estructura del libro le otorga al mismo una exterioridad, en consecuencia presenta también una interioridad propia; a este fenómeno, en la que existe una sensación que involucra la espacialidad interior al igual que su condición como imagen lo definirá como “doble interioridad”, de acuerdo a la definición de CHARLES RICE.

RICE define a la interioridad como un “espacio de inmersión” en la que la arquitectura es envuelta e interiorizada, y a la duplicidad interior o doble interioridad como una sensación que involucra la realidad de la espacialidad interior al igual que su condición como imagen que puede ser imaginada, soñada e inhabitada como tal. Esta duplicidad se manifiesta en un desarrollo semántico que marca el surgimiento del interior; de igual manera, es a través de esta doble interioridad que se introduce una nueva lectura temporal de la representación, y para su análisis, es necesario también, destacar sus elementos: volumen, profundidad y amplitud. Estos elementos están ligados entre sí, mientras el volumen examina la manera en la que la doble interioridad puede estar presente dentro de la representación arquitectónica, la profundidad y amplitud serán las

[51] Stanton, P. (2007). *La arquitecta de libros : entrevista a Kveta Pacovská*. Clij: Cuadernos de la Literatura Infantil y Juvenil. (207), pp. 7-17.



medidas que, en una relación mutua, se relacionan con las nociones de extensión distancia y lugar.

Según MACKEN, volumen y espacialidad pueden incluirse también a través de varias técnicas (*pop up*, piezas móviles o nuevas estructuras) como es el caso de los libros de PACOVSKÁ, y, ella misma destaca que el agregar estas nuevas estructuras a la página no otorga automáticamente a estos de una interioridad, sino que estas deberían involucrar tanto al autor como al lector en su construcción, como podemos observar en la obra de KVETA.

[ix]
Extracto de “El
pequeño príncipe
de las flores”,
ilustrado por
Kveta Pacovská

El libro ofrece metáforas de conexión, de exterioridad e interioridad, de superficie y profundidad, y de cobertura y exposición: es tanto un volumen en el espacio y posee la habilidad de ser abierto. La interioridad del libro puede ser accedida simplemente hojeando a través del mismo. (Macken, 2018, p. 76)

Para KVETA el uso del lenguaje gráfico es fundamental para lograr un protagonismo del libro y su forma por sí mismo en lugar de la historia narrativa, si bien algunos de sus libros siguen una línea más tradicional en cuanto a libros ilustrados infantiles se refiere (una historia o cuento formal) como *El pequeño rey de las flores* (Imagen Ixi) algunos otros como *Alphabet* (Imagen Ixii) se componen completamente de elementos gráficos sin una línea narrativa tradicional, haciendo uso de la página como espacio y añadiendo nuevas interioridades con técnicas de *pop-up*. Otorgando una experiencia de lectura de múltiples secuencias de espacios dentro (y por) su estructura.

La utilización de los espacios disponibles en sus obras consta de distintos

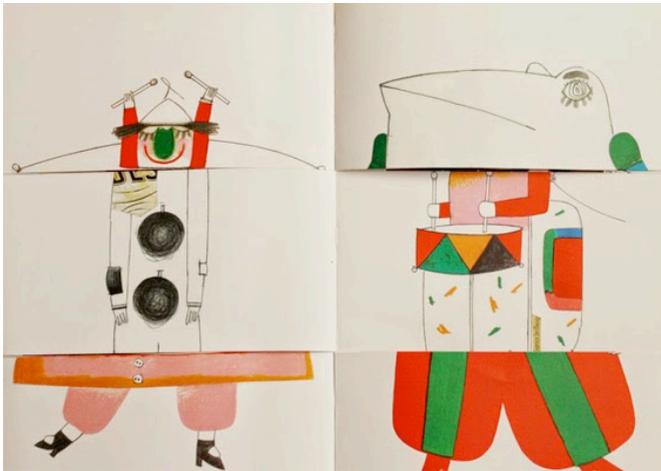
[ixi]
Pacovská,
K. (2013)
Alphabet
[Libro
ilustrado]



elementos. “Las imágenes en los libros ilustrados no son ilustraciones de los textos, ellas son textos por sí mismas.”⁵²

De esta manera, la cualidad gráfica de sus libros es reconocible dentro de su obra, la combinación de las interioridades y volúmenes añadidos junto con el uso de los elementos gráficos como el color y las formas gráficas que hacen destacar la influencia del cubismo en su trabajo resulta en una obra llena de nuevas lecturas y espacios.

[52] Fundación BilbaoArte Fundazioa. (4 de mayo de 2014). Ilustración con Kveta Pacovská. Cursos Bonitos 2015. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/126807000>



[Ixii] Pacovská. K. (1994). Midnight Play [Extracto]
 [Ixiii] Pacovská. K. (1994). Midnight Play [Extracto]

¿Fue el uso de los colores fuertes una forma de hacer un nuevo estilo de libro, de romper la tradición? Fue una decisión personal hacerlo de esta forma. Creo que el color es muy importante en nuestra vida, en los libros, en la arquitectura (...) los colores son algo fundamental en cualquier tipo de comunicación

De igual manera, los espacios o volúmenes agregados cumplen una función directa dentro de la obra, similar a MUNARI el juego es importante para PACOVSKÁ, de tal forma que sus libros se construyen con la idea de que puedan ser

leídos, manipulados y observados de distintas e interesantes maneras en mente. Así, KVETA hace uso del libro como espacio de manera tal que este mismo se vuelve una secuencia y un conjunto de espacios relacionados entre sí, que pueden ser explorados y habitados uno a uno o como un todo.

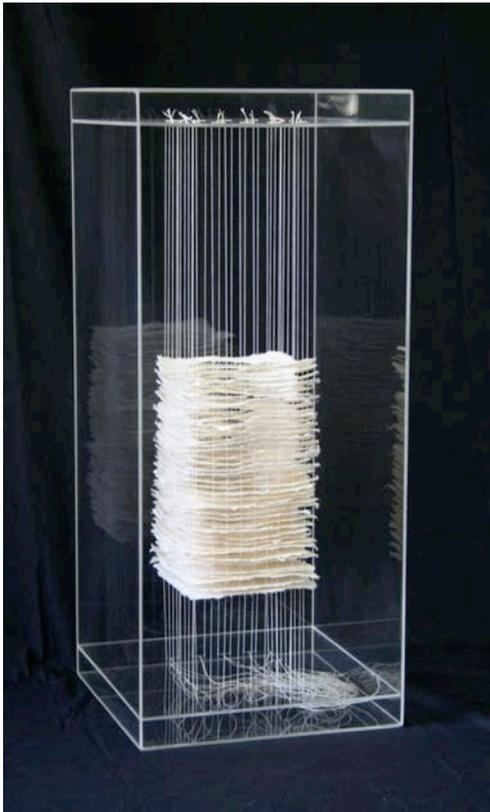
Mis libros pueden ser percibidos con los cinco sentidos. Algunos se leen a través del tacto; uno puede ver si la superficie de las páginas es lisa o rugosa y ello influye en sus pensamientos. También se puede entrar en un libro, si a uno le apetece, Y

los que no desean esforzarse mucho, sólo pueden ver las imágenes⁵³

Así, podemos observar una especie de juego y libertad en la lectura de su obra, de manera similar a la obra de CARRIÓN, los libros de PACOVSKÁ otorgan al lector la posibilidad de crear nuevas lecturas, nuevos espacios y nuevas narrativas a través de la forma del libro, aunque en este caso el énfasis se encuentra en la forma misma del libro en lugar de sus convenciones de lectura.

[53] Stanton, P. (2007). *La arquitecta de libros: entrevista a Kveta Pacovská*. Clij:Cuadernos de la Literatura Infantil y Juvenil.(207), pp. 7-17.

3.3.4 ADELE OUTERIDGE, SU PRODUCCIÓN



[Ixiv]

Steps to enlightenment
[Libro-objeto]

ADELE OUTERIDGE (1946 -) nació en Australia en 1946, ahí estudiaría ciencias en la universidad de Melbourne donde obtendría su título en 1967. Posteriormente, trabajaría en el CSJH (Organización de Investigación Científica e Industrial del *Commonwealth*) por algunos años. Durante los ochenta estudiaría en la escuela del color y diseño de Sídney y en 1998 junto con el artista WIM DE VOS fundaría el estudio “*The studio west end*” en Brisbane que dirigirían juntos hasta la muerte de WIM DE VOS en el 2011.

OUTTERIDGE comenzó a trabajar con libros de artista alrededor de 1989 y a lo largo del uso de este medio ha experimentado con el uso de varias técnicas y materiales entre ellos bolsas de té, sobres viejos, acrílico, etc. No obstante, los libros de OUTERIDGE presentan una gran variedad de formas, exploraciones que van más allá del uso de materiales no convencionales.

De manera similar a PACOVSKÁ, OUTERIDGE hace uso del espacio de la página dentro del libro para crear nuevas interioridades en este, sin embargo, a diferencia de los autores que hemos visto hasta ahora. OUTERIDGE presenta al libro con una lectura limitada a su forma, mientras que CARRIÓN, MUNARI y hasta cierto punto KVETA trabajan con el libro haciendo uso no solo de la “forma tradicional” de este, sino también de sus convenciones comunicativas (el hojearlo, distintas direcciones secuenciales, la posibilidad de abrirse en cualquier punto, etc.) la obra de OUTERIDGE (como *Vessels*, *Saturn* o incluso algunas otras como *Steps to enlightenment* Imagen Ixiv) es más escultórica en este sentido, el libro aún es manejable en algunas de estas, como es el caso de *Vessels* (2004), sin embargo, para su lectura intencionada,

a veces es necesario una contemplación más pasiva a diferencia de la lectura de un libro convencional o de otras obras dentro del género del libro-obra, convirtiendo así la forma del libro y el lugar que ocupa en el espacio en el punto de enfoque de la mayoría de sus obras.



[lxv]

In the News
[Libro-objeto]

El comienzo de la gran variedad en la producción de **OUTERRIDGE** y su aflicción por los materiales poco convencionales puede rastrearse a su serie *Tea bag book series* (Imagen lxviii) que comenzó con su participación en la residencia *Mcgregor summer school* en la Universidad del sur de Queensland, Toowoomba en 1995:

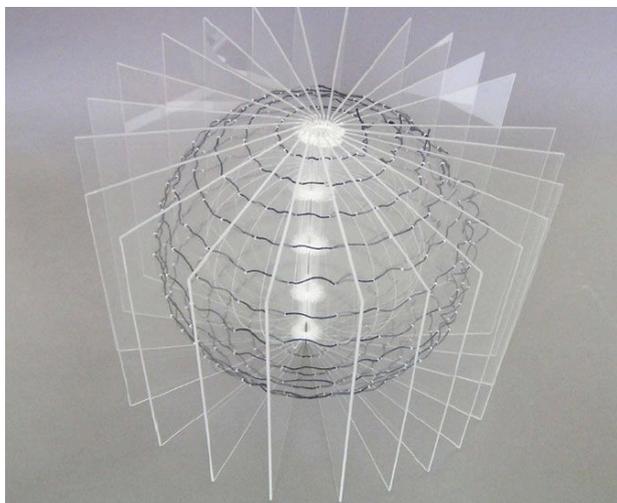


[lxvi]

Teabag Book
[Libro-objeto]

Estaba intrigada por los collages y ensamblajes de Joanne Smith, uno de los cuales incluía sobres de té secos (...) me di cuenta de que las bolsas de té estaban hechas con un papel hermoso (...). Una vez seco las manchas de té resultaban en lindas imágenes que reflejaban la estructura y dobleces de las bolsas de té⁵⁴

[54] Campbell, C. (2010). A Perpex Partnership: Plexiglas Downunder. *The bone folder an e-journal for the bookbinder and book artist* (6).



[lxvi]

Outteridge, A.
Satturns [Li-
bro-objeto]

Vessels

Nacido como un Proyecto sucesor de la obra previa *Satturn* (Imagen lxi) compuesto por 16 páginas de perspex que al abrirse forma una esfera que pareciera estar suspendida en el espacio.

Vessels (Imagen lxx) se compone de 32 páginas, cada una de 30 cm de acrílico y junto con *Satturn* son una fracción de la experimentación de la autora

australiana con medios transparentes, *“La belleza de hacer libros con medios transparentes es que todas las páginas son visibles, La imagen o texto parece estar suspendida en el espacio”*⁵⁵

La idea de *Vessels* nace del libro como contenedor, como un contenedor de espacios: *“Amo la idea del libro como contenedor... divide la información en pequeñas unidades secuenciales de espacio y unidades de tiempo y movimiento, cuando estas páginas son leídas y hojeadas”*⁵⁶

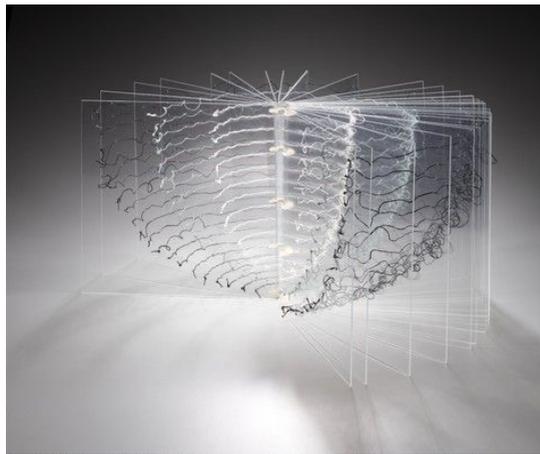
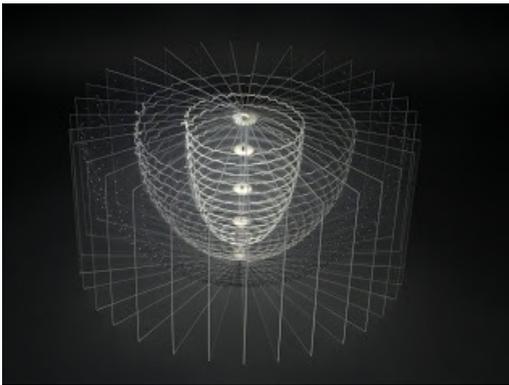
Al igual que con la obra de KVETA, *Vessels* propone un enfoque a la espacialidad del libro, donde cada página de este es un pequeño espacio que cuenta con una interioridad propia y a su vez, este es por sí mismo, una secuencia de espacios. Los materiales utilizados no son medios con volumen en sí mismos, sin embargo, el uso de las páginas como unidades secuenciales de espacio crea un volumen tridimensional dentro del libro, la ausencia de texto o imagen también resulta en una poca distinción entre contenido y contenedor de manera tal de que el libro por sí mismo aporta toda la información que se necesita al observador. *“(...) Muchos de mis libros no tienen texto o imágenes*

[55] Campbell, C. (2010). A Perpex Partnership: Plexiglas Downunder. *The bone folder an e-journal for the bookbinder and book artist* (6).

[56] Campbell, C. (2010). A Perpex Partnership: Plexiglas Downunder. *The bone folder an e-journal for the bookbinder and book artist* (6).

para nada. El libro en sí mismo imparte la información”.⁵⁷

De esta forma, la lectura de *Vessels* y otras obras de **OUTTERIDGE** toman como elemento pertinente la interioridad del libro y al mismo tiempo la relación de esta con su contexto espacial dando lugar a una lectura conformada por una narrativa de espacialidades, que finalmente, transforman al libro en un espacio en del cual pueden encontrarse un sinfín de formas y pequeñas lecturas dentro de un todo.



[lxvii]

Outteridge,
A. (2004).
Vessels
[Varias vistas]

[57] Campbell, C. (2010). A Plexiglas Partnership: Plexiglas Downunder. *The bone folder an e-journal for the bookbinder and book artist* (6).

CONCLUSIONES

A lo largo de mi formación como estudiante, la experimentación, la producción y el estudio de las imágenes en un contexto secuencial o fuera de la imagen aislada meramente contemplativa ha sido siempre de mi interés personal, y ha ocupado gran parte de mi desarrollo como productora de imágenes tanto durante la carrera como fuera de esta. Por lo que mi objetivo para esta investigación era comprender y obtener un mejor entendimiento teórico acerca de la configuración de los diferentes elementos del lenguaje visual para la aplicación de este hacia mi producción propia.

Durante el tiempo que pasé en la licenciatura, me dediqué particularmente a la producción de gráfica en los talleres de grabado –en donde experimenté con métodos variados de impresión en varias técnicas– así como también con la producción de imágenes secuenciales en diversos talleres como animación, ilustración, etc., (Imágenes a, b c, d y f) lo que me permitió cementar una línea de creación particular hacia las imágenes múltiples, secuenciales y narrativas, de donde surgió un interés especial en torno al libro como medio artístico, así como a la producción de obra de esta índole, y, al mismo tiempo, también un interés hacia el aspecto teórico de los diferentes aspectos del lenguaje visual presentes dentro de este.

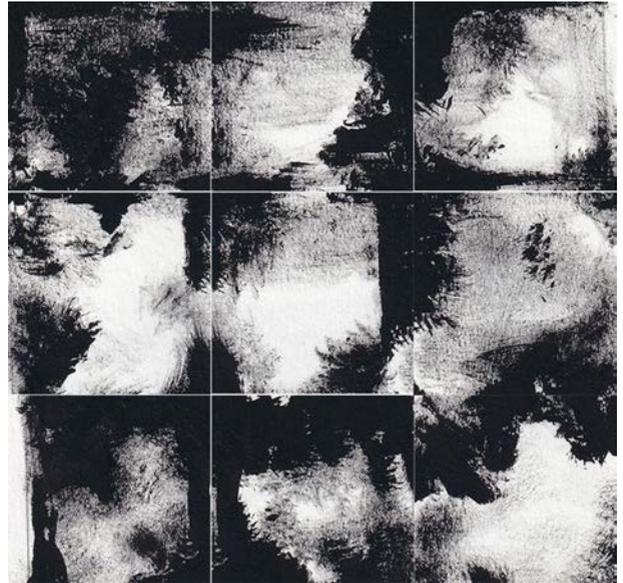
De esta manera, gran parte de mi producción, particularmente durante mis últimos años de la carrera, se enfocó en la experimentación con la forma del libro, sin embargo, mis intentos previos se enfocaban más hacia el uso del libro como medio narrativo convencional, es decir, dentro de mis experimentos nunca hubo una convicción con intentar romper o experimentar con los elementos lingüísticos propios del libro y, por tanto, para esta investigación, me resultó importante indagar en el análisis de la forma del libro más allá de su uso como contenedor de información, haciendo uso de los conceptos y preocupaciones de los estudios del lenguaje visual.

A través de esta investigación se ha logrado deducir que la manera en que entendemos, estudiamos y hablamos del lenguaje visual (así como las artes) ha cambiado ampliamente en los últimos siglos, y en consecuencia se ha expandido y ampliando en múltiples direcciones, dando lugar a una nueva experimentación y nuevos campos de investigación dentro de las artes y de la relación entre esta y otras disciplinas ajenas. La idea de las imágenes y su relación con el arte, en consecuencia, ha sufrido transformaciones importantes que le han permitido desarrollarse en nuevas discusiones, así como también establecerse como un lenguaje con sus propias estructuras y maneras

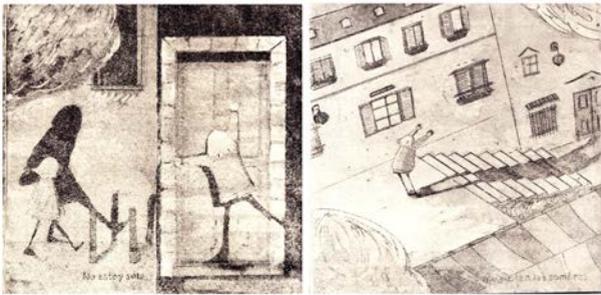
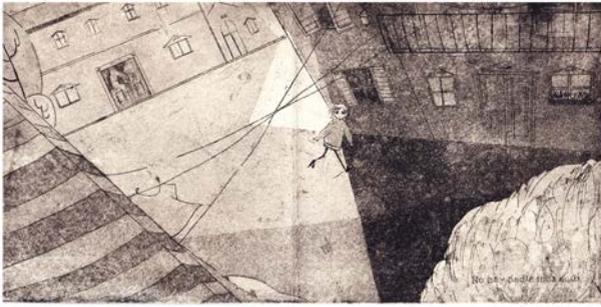
de estudio que resultan en un completo cuestionamiento de lo que constituye como «arte».

El lenguaje visual y como lo entendemos estructuralmente ha pasado a ser independiente del lenguaje verbal en vez de una consecuencia, o una mera rama de este. El cambio de ver las expresiones visuales solamente como signos e íconos es también un cambio relevante pues nos permite hablar y analizar las producciones visuales de manera más profunda y variada, así como entender como construimos mensajes visuales y como son entendidos. Una vez que se rompe el concepto de iconicidad, el concepto de signo entra en crisis y es entonces cuando podemos hablar de una producción visual o artística como un texto, en lugar de una mera conjunción de signos y/o significados. Es de esta manera, también, que se nos permite ampliar el concepto de imágenes como mensajes visuales y paralelamente, el concepto de un mensaje o un texto visual como imagen. Así, el lenguaje visual de las artes ya no se limita a pinturas o representaciones miméticas aisladas, sino que la representación en sí misma ha evolucionado hacia nuevos horizontes.

Por otro lado, el caso del libro es especial, pues como unidad cultural presenta una serie de convenciones que son conocidas y dictadas por las convenciones de lectura culturales, así como estas se encuentran legadas a



[a] Fotogramas de animación. "Polvo" (2017)
 [b] Fotogramas de animación. "Fragmento" (2017)
 [c] Fotogramas de animación. "Sombra" (2019)



su papel histórico dentro de la cultura occidental. Dentro de este ámbito es entonces importante su papel en el arte; el libro, a pesar de ser uno de los objetos con una estructura fija –y hasta cierto punto “universal”– más antiguos que podemos pensar, también provee una infinidad de posibilidades dentro de su estructura en la forma de sus unidades mínimas (lenguaje, espacio, secuencia y lectura) y una manipulación de estas mismas para una nueva totalidad, como hemos visto en el tercer capítulo de este escrito.

El libro de artista es entonces también una representación, que comparte semejanza con el «libro» y sus estructuras, así como con la culturalización de su interacción con el lector, de su modo de lectura. A partir de los ejemplos de obra del punto anterior, podemos observar al libro como un enunciado icónico, como un sistema de relaciones en las que cada código, y cada elemento de su estructura cumple con un propósito para su finalidad.

De este modo, podríamos decir que el libro de artista o libro obra puede verse y estudiarse como un objeto representativo, como una unidad, como un texto estético, como un texto con ciertas convenciones culturales y como una relación de unidades culturales, e igualmente, el libro de artista es en sí mismo, una imagen, que a su vez es tanto un lugar propio como un conjunto de espacios con codificaciones propias como son los elementos gráficos propios

[e] Extractos de libro ilustrado “Sombras” (2018). [f] Extracto de libro ilustrado “Faltante”(2017).

de las configuraciones visuales, y al mismo tiempo responden a las codificaciones y elementos semióticos propios de la estructura de la que estos mismos forman. Por tanto, el concepto de imagen ahora ampliado permite entonces considerar al libro como una imagen por sí misma, como un texto estético con códigos propios y autorreflexivos que toman elementos preexistentes y mediante su transformación, modificación y uso consiente conforman nuevas configuraciones de código para culminar en una obra particular: en un nuevo texto. Y, tomando en cuenta que contamos ahora con un lenguaje y una estructura de estudio para llamar a las imágenes textos, podemos entonces también analizar el libro de artista con estas mismas herramientas y, por tanto, como una imagen en sí.

Una vez entendiendo esto, y con el objetivo de esta investigación alcanzado satisfactoriamente, hemos obtenido un entendimiento y una organización empírica sobre este tema, de forma que, en un futuro, podemos hacer uso de la información y las conclusiones adquiridas durante esta investigación para desarrollar un proyecto artístico aplicando y estando más conscientes de la estructura de la cual estamos haciendo uso, lo que tiene posibilidad de resultar en un proyecto en el cual la misma forma del libro sirve como medio de exploración para un tema específico de nuestro interés.

Igualmente, podremos en un futuro, continuar con una línea de investigación afine, profundizando tanto en la teoría e historia de las imágenes en occidente, como en las teorías del lenguaje visual, ya sea en un ámbito independiente o por medio de otro proyecto de investigación ligado de un grado de estudios superior. Sin embargo, momentáneamente, al menos podemos decir que este escrito no solo ha servido para alcanzar nuestro objetivo principal de probar al libro de artista como una imagen, sino también para despertar una nueva curiosidad sobre este tema y un afán sobre continuar investigando sobre esta línea de trabajo, sea en un escrito académico formal o simplemente como una ambición personal.

FUENTES DE INFORMACIÓN

- ADEN, M. (2016). *Carrión carries on*. Journal of Artists' Books, (40), 6-13. doi: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5293>
- BARBIER, F. (2005). *Historia del libro*. Madrid, España: Alianza editorial.
- BENTIVOGLIO, M. (1993). *THE REINVENTION OF THE BOOK IN ITALY*. The Print Collector's Newsletter, 24(3), 93-96. Recuperado el 15 Noviembre 2019, de <http://www.jstor.org/stable/24554711>
- CAMPAGNARO, M. (2019). *Do touch! How Bruno Munari's picturebooks work*. Rivista Di Storia dell'Educazione, 6(1), 81-96. Recuperado de <https://rivistadistoriadelleducazione.it/index.php/rse/article/view/7605>
- CAMPBELL, C. (2010). *A Perpex Partnership: Plexiglas Downunder*. The bone folder an e-journal for the bookbinder and book artist (6). Recuperado de <https://www.philobiblon.com/bonefolder/vol6no2contents.htm>
- CARRIÓN, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros: Archivo Carrión I*. México D.F: CONACULTA.
- CRESPO, B. (2000). *El Libro-arte, concepto y proceso de una creación contemporánea*. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/42589>
- DAHL, S. (1991). *Historia del libro*. CDMX, México: Alianza Editorial.
- DONDIS, A.D. (2017). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, España: Gustavo Gill.
- DRUCKER, J. (1995). *The Century of Artists books*. NYC: Granary Books.
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- (1993). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- (2016). *La estructura ausente*. CDMX, México: DEBOLSILLO.
- (2016). *Tratado de semiótica general*. CDMX, México: DEBOLSILLO.
- GONZÁLEZ, S. H. (2013). *Treinta y un libros de artista*. Madrid: Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- GREIMAS, A.J (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, España: Gredos.
- (1994). *Figuras y estrategias: En torno a una semiótica de lo visual*. CDMX, México: Siglo XXI editorial
- GOMBRICH, E.H. (2002). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres, Inglaterra: PHAIDON.
- (1982). *La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, España: PHAIDON.
- (2003) *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la Teoría del Arte*. Barcelona, España: Debate.
- HOFFBERG, J. A. (1979). *Profile: Ulises Carrion: An End and a Beginning*. Umbrella, 2(5), 120-121. <https://journals.iupui.edu/index.php/umbrella/article/view/524>

- KANDINSKY, W. (2016). *Punto y línea sobre plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos*. México D.F: Ediciones Coyoacán.
- MACKEN, M. (2018). *Binding Space: The Book as Spatial Practice*. NYC, EUA: Routledge.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid, España: AKAL.
- MUNARI, B. (2016). *¿Cómo nacen los objetos?*. Barcelona, España: Gillermo Gil.
- PEIRCE, S. C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- PERE, S. (2017). *El pensamiento visible: Ensayo sobre el estilo y la expresión*. Madrid, España: AKAL.
- POLIDORO, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual? Madrid, España: Universidad del País Vasco*.
- SAUSSURE, F.D. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- SOSA, V. (1999). *Ulises Carrión o el Arte de acabar con la literatura*. Poesía y poética. (36). p. 71-76 Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11185/3254>
- STANTON, P. (2007). *La arquitecta de libros: entrevista a Kveta Pacovská*. Clij: Cuadernos de la Literatura Infantil y Juvenil. (207), p.7-17. Recuperado de <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1006944>
- ULISES CARRIÓN, QUERIDO LECTOR NO LEA (2017), catálogo de la exposición (Museo Jumex, 2017). *Fundación Jumex Arte Contemporáneo*, CDMX.
- VILLAFANE, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, España: Pirámide.
- VILCHES, L. (1997). *La lectura de la imagen*. Prensa, cine y televisión. Madrid, España: PHAIDÓN.
- VILCHIS ESQUIVEL, LUZ DEL CARMEN (2009). *Las lecturas ajenas: el libro de artista*. Revista Intercontinental de Psicología y Educación, 11(2),91-100. [fecha de Consulta 13 de mayo 2019]. ISSN: 0187-7690. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=802/80212414006>
- WINFRIED, N. (1995). *Handbook of semiotics*. EUA: Indiana University Press.
- ZUNZUNEGUI, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid, España: Universidad del país vasco.

- [i] **GUTENBERG, J.** (1455). *Biblia de 42 Líneas*. Recuperado de <https://www.themorgan.org/collections/works/gutenberg/page/1>
- [ii] **GUTENBERG, J.** (1455). *Biblia de 42 Líneas [Extracto]*. The Morgan Library & Museum. Recuperado de <https://www.themorgan.org/collections/works/gutenberg/page/6>
- [iii] **GUTENBERG, J.** (1455). *Biblia de 42 Líneas [Extracto]*. The Morgan Library & Museum. Recuperado de <https://www.themorgan.org/collections/works/gutenberg/page/65>
- [iv] **JOHANN, F. SCHOEFFER, P.** (1457). *Psalterio*. Recuperado de <https://www.rct.uk/collection/1071478/the-mainz-psalter>
- [v] **RALDOLT, E.** (1477). *Historia romana de Apinius [Extracto]*. Museo de la Comunicación. Recuperado de <https://www.periodpaper.com/products/1952-offset-lithograph-ornamental-title-page-erhard-ratdolt-venice-decorative-190295-xdi5-004>
- [vi] **PFISTER, A.** (1461). *Der Eldestein [Extracto]*. Herzog August Bibliothek. Recuperado de <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=inkunabeln/16-1-eth-2f-1s&pointer=8>
- [vii] **DURERO, A.** (1521). *The Arms of the Empire and of Nuremberg [Xilografía]*. Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387586?sortBy=Relevance&what=Woodcuts&ft=Albrecht+D%3%bcrer&offset=0&rpp=40&pos=27>
- [viii] **DURERO, A.** (1503). *The Holy Family with Five Angels [Xilografía]*. Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388388?sortBy=Relevance&what=Woodcuts&ft=Albrecht+D%3%bcrer&offset=40&rpp=40&pos=71>
- [ix] **HOLBEIN, H.** (1538). *The Dance of the Death: The Bishop [Xilografía]*. Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365191?sortBy=Relevance&ft=Hans+Holbein+the+Younger&offset=0&rpp=40&pos=27>
- [x] **HOLBEIN, H.** (1538). *The Dance of the Death: The Duke [Xilografía]*. Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365192>
- [xi] **GAULTIER, L.** (1612). *Heroinae Nobilissimae Ioannae Darc Lotharingae [Grabado en cobre]*. Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/351797?sortBy=Relevance&ft=L%3%a9onard+Gaultier&offset=0&rpp=40&pos=4>

- [xii] **CALLOT, J.** (1625). *Les Sacrifices: The Culte du Démon [Grabado en cobre]*. Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/418399?sortBy=Relevance&ft=Jacques+Callot&offset=120&rpp=40&pos=154>
- [xiii] *Portada de libro realizada por Le Gascon en 1646*. Recuperado de <http://cyclopaedia.org/bookbinders/gascon.html>
- [xiv] *Réplica de encuadernación de Le Gascon realizada en 1640*. Recuperado de <http://cyclopaedia.org/bookbinders/gascon.html>
- [xv] **DIDEROT, D.** (1765). *Enciclopedia Francesa [Portada]*. Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/716639?sortBy=Relevance&ft=Denis+Diderot&offset=0&rpp=40&pos=4>
- [xvi] **DIDEROT, D.** (1765). *Enciclopedia Francesa [Fragmento]*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/707455?sortBy=Relevance&ft=Denis+Diderot&offset=0&rpp=40&pos=5>
- [xvii] **DIDEROT, D.** (1765). *Enciclopedia Francesa [Fragmento]*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/707455?sortBy=Relevance&ft=Denis+Diderot&offset=0&rpp=40&pos=5>
- [xviii] **MORRIS, W.** (1824). *The wood beyond the world [Fragmento]*. © Victoria and Albert Museum, London. Recuperado de <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-william-morris>
- [xix] **MORRIS, W.** (1834). *The Story of the Glittering Plain [Fragmento]*. © Victoria and Albert Museum, London. Recuperado de <https://www.vandaimages.com/2006AT7335-The-Story-of-The-Glittering-Plain-by-William.html>
- [xx] (332–200 A.D.C). *Book of the Dead of the Priest of Horus, Imhotep (Imuthes)*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/551786>
- [xxi] (332–200 A.D.C). *Book of the Dead of the Priest of Horus, Imhotep (Imuthes)*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/551786>
- [xxii] *Extracto del Libro de horas de Bedford*. (1423). Recuperado de <https://www.bl.uk/collection-items/bedford-hours>
- [xxiii] *Extracto del Libro de horas de Bedford*. (1423). Recuperado de <https://faksimile.de/en/portfolio/bedford-stundenbuch>
- [xxiv] (1463). *Biblia Pauperum [Extracto]*. Recuperado de <https://daten.digital-sammlungen.de/0002/bsb00026399/images/index.html?id=00026399&groesser=&fip=eayaqrsyztseayaqrsqrseayaytsxdsy-dewq&no=6&seite=8>
- [xxv] (1463). *Biblia Pauperum [Extracto]*. Recuperado de <https://daten.digital-sammlungen.de/0002/bsb00026399/images/index.html?id=00026399&groesser=&fip=eayaqrsyztseayaqrsqrseayaytsxdsy-dewq&no=6&seite=9>

- [xxvi] SACROBOSCO, J. (1230). *Tractatus de sphaera mundi* [Manuscrito]. Recuperado de <https://aylinmalcolm.com/astro/items/show/9>
- [xxvii] DURERO, A. (1498). *Apocalipsis: San Miguel contra el dragón* [Xilografía]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360117>
- [xxviii] DURERO, A. (1511). *La mujer Apocalíptica* [Xilografía]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397135?sortBy=Relevance&ft=Albrecht+D%c3%bcrer+apocalypse&offset=0&rpp=40&pos=15>
- [xxix] MANUCIO, A. (1499). *Hyperotomachia Poliphili* [Xilografía]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365313>
- [xxx] MANUCIO, A. (1499). *Hyperotomachia Poliphili* [Xilografía]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365313>
- [xxxii] CHIANG, Y. (1936). *Cows in Derwentwater*. Recuperado de <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/the-silent-traveller-chiang-yee-in-britain-1933-55/>
- [xxxiii] GOYA, F. (1820). *Imágenes de España: página 32* [Grabado en cobre]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334025?ft=goya&offset=0&rpp=40&pos=35>
- [xxxiiii] GOYA, F. (1820). *Imágenes de España: página 45* [Grabado en cobre]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334030?ft=goya&offset=0&rpp=40&pos=39>
- [xxxv] TOULOUSE, H. (1893). *The Final Outing (Les Vieilles Histoires)* [Litografía]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334386?sortBy=Relevance&ft=Henri+de+Toulouse-Lautrec&offset=120&rpp=40&pos=142>
- [xxxvi] TOULOUSE, H. (1893). *Sleepless Night (Les Vieilles Histoires)* [Litografía]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334118?sortBy=Relevance&ft=Henri+de+Toulouse-Lautrec&offset=120&rpp=40&pos=141>
- [xxxvii] BLAKE, W. (1789). *The Book of Thel*. ©William Blake Archive. Recuperado de <http://viscomi.sites.oasis.unc.edu/viscomi/illword/>
- [xxxviii] BLAKE, W. (1793). *Visions of the Daughters of Albion*. Recuperado de <http://viscomi.sites.oasis.unc.edu/viscomi/illword/>
- [xxxix] BLAKE, W. (1795). *The Song of Los*. ©William Blake Archive. Recuperado de <http://viscomi.sites.oasis.unc.edu/viscomi/illword/>
- [xl] MORRIS, W. (1898). *Aims in founding the Kelmscott Press*. Recuperado de https://www.researchgate.net/figure/Doble-pagina-de-la-edicion-de-la-Kelmscott-Press-de-Objetivos-al-fundar-la-Kelmscott_fig12_249335243
- [xli] MARINETTI, F.T. (1914). *Zang Tumb Tumb* [Portada del libro]. Recuperado de <https://www.pixartprinting.es/blog/futurismo-libros-objeto/>
- [xlii] MARINETTI, F.T. (1915). *Montañas + Valles + Calles x Joffre*. Recuperado de <https://www.pixartprinting.es/blog/futurismo-libros-objeto/>

- [xlii] ERNST, M. (1977). *El castillo de Otranto [Collage]*. Recuperado de <http://festivalcinesevilla.eu/noticias/collage-y-surrealismo-en-la-animacion-europea>
- [xliii] RENGER, A. (1928). *Die Welt Ist schön [Libro fotográfico]*. © 2022 Oliver Wood Books. Recuperado de <https://www.oliverwoodbooks.com/products/renger-patzsch-albert-die-welt-ist-schon-munich-kurt-wolff-verlag-1928>
- [xliv] MUNARI, B. (1967). *Libro illeggibile NY1. The Museum of Modern Art*. Recuperado de <https://www.artribune.com/arti-visive/2019/11/mostra-maria-montessori-bruno-munari-ancona/attachment/bruno-munari-libro-illeggibile-ny1-interno-the-museum-of-modern-art-1967-3/>
- [xlv] MUNARI, B. (1953). *Libro Illeggibili*. © Finarte Auctions S.r.l. Recuperado de <https://www.finarte.it/asta/libri-autografi-e-stampe-par-te-ii-roma-2021-03-31/bruno-munari-libro-illeggibile-59846>
- [xlvi] MUNARI, B. (1967). *Libro illeggibile NY1. The Museum of Modern Art*. Recuperado de <https://www.artribune.com/arti-visive/2019/11/mostra-maria-montessori-bruno-munari-ancona/attachment/bruno-munari-libro-illeggibile-ny1-interno-the-museum-of-modern-art-1967-2/>
- [xlvii] MUNARI, B. (1980). *Prelibris [Libros de Artista]*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/post/177518070381/bruno-munari-i-prelibri-dane-se-milano-1980>
- [xlviii] *Detalles de Prelibris*. (1980). Recuperado de <https://dessinweb.jp/SHOP/BU-0038.html>
- [xlix] *Panfleto de la Galeria In.Out center*. Recuperado de <https://www.archivola-fuente.com/obra-artistica/1945-1989/europa-y-estados-unidos/archivo-ulises-carrion/>
- [i] CARRIÓN, U. (1972). *impresión + bolígrafo 15*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/tagged/ulises%20carri%C3%B3n>
- [ii] CARRIÓN, U. (1972). *impresión + bolígrafo 5*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/tagged/ulises%20carri%C3%B3n>
- [iii] CARRIÓN, U. (1972). *impresión + bolígrafo 13*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/tagged/ulises%20carri%C3%B3n>
- [iiii] CARRIÓN, U. (1972). *impresión + bolígrafo 4*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/tagged/ulises%20carri%C3%B3n>
- [liv] CARRIÓN, U. (1987). *For fans and scholars alike [Extracto]*. Recuperado de <http://www.artistsbooksonline.org/works/fans.xml>
- [lv] CARRIÓN, U. (1973). *Why plagiarism?*. Recuperado de <https://inoutcenterarchives.nl/image/89>
- [lvi] CARRIÓN, U. (1972). *Vowel Sonnet [Extracto de Sonnet(s)]*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/tagged/ulises%20carri%C3%B3n>
- [lvii] CARRIÓN, U. (1975). *Margins [Extracto]*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/tagged/ulises%20carri%C3%B3n>
- [lviii] CARRIÓN, U. (1975). *Margins [Extracto]*. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/tagged/ulises%20carri%C3%B3n>

- [lix] **PACOVSKÁ, K.** (2010). *Couleurs du jour*. Recuperado de <http://www.ahmagazine.es/los-colores-de-kveta-pacovska/>
- [lx] *Extracto de “El pequeño príncipe de las flores”, ilustrado por Kveta Pacovská.* Recuperado de <https://giovaniletтори.com/il-piccolo-re-dei-fiori/>
- [lxi] **PACOVSKÁ, K.** (2013). *Alphabet [Libro ilustrado]*. Recuperado de <http://lespetitestetesdelart.blogspot.com/2015/09/lalphabet-imaginaire-kveta-pacovska.html>, <https://petitstresors.tumblr.com/post/43483801981/kveta-pacovska-alphabet-double-planche-tir%C3%A9-du>, y <https://shop.tate.org.uk/alphabet-pop-up/13550.html>
- [lxii] **PACOVSKÁ, K.** (1994). *Midnight Play [Extracto]*. Recuperado de <http://atelierpourenfants.blogspot.com/2010/10/kveta-pacovska.html>
- [lxiii] **PACOVSKÁ, K.** (1994). *Midnight Play [Extracto]*. Recuperado de <http://atelierpourenfants.blogspot.com/2010/10/kveta-pacovska.html>
- [lxiv] *Steps to enlightenment [Libro-objeto]*. Recuperado de <https://www.studiowestend.com/adele-utteridge>
- [lxv] *In the News [Libro-objeto]*. Recuperado de <https://www.studiowestend.com/adele-utteridge>
- [lxvi] *Teabag Book [Libro-objeto]*. Recuperado de <https://www.studiowestend.com/adele-utteridge>
- [lxvii] **OUTTERIDGE, A.** *Satturns [Libro-objeto]*. Recuperado de <https://www.studiowestend.com/adele-utteridge>
- [lxviii] **OUTTERIDGE, A.** (2004). *Vessels [Varias vistas]*. Recuperado de <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/174462>