



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“La estampa del retrato”: en un libro grafico.

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Antonio Nieto Rodríguez

Director de Tesis:

Dr. José Daniel Manzano Águila

México DF. 2008.



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.

A mis padres con todo mi amor, admiración y respeto.

Agradecimientos.

Debo en primer lugar dar gracias a Dios, y a la vida por la oportunidad de poder concluir esta tesis y cerrar una etapa dentro de mi vida y mi quehacer profesional.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, quien me dio su cobijo en este trayecto dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde emprendí un oficio y en el proceso descubrí entrañables personas, que no solo fueron profesores si no amigos, y a los cuales agradezco enormemente su tiempo y conocimiento.

A Maru Eugenia Figueroa, Jesús Martínez, Alfredo Nieto, Homero Santamaría, Miguel Ángel Suárez, Aureliano Sánchez, Eduardo Ortiz, Daniel Manzano, Pedro Asensio y Víctor Hernández.

“LA ESTAMPA DEL RETRATO”.	Pagina
• INTRODUCCION	5.
■ Capitulo I. El retrato	
■ I.1.- Orígenes del retrato	7.
■ I.2 .-El retrato psicológico	18.
■ I.3.- La expresión en el retrato	23.
■ Capitulo II. Nace el Libro.	
■ II.1.- El libro.	28.
■ II.2.- La escritura	28.
■ II.3.- El papel	32.
■ II.4.- Del libro tradicional a los otros libros	35.
■ II.4.1.- El libro en México	42.
■ II.5.- Los libros alternativos	46.
■ Libro ilustrado.	
■ Libro de artista.	
■ Libro objeto.	
■ Libro híbrido.	
■ Capitulo III. La estampa del retrato	
■ III.1 El retrato contemporáneo	49.
■ III.2.- Algunas consideraciones previas para la elaboración del libro de artista	51.
■ III.3.- El grabado y las técnicas en la elaboración del libro	53.
■ III.4.- Desarrollo de la propuesta plástica “La estampa del retrato”	58.
■ III.4.1.- La solución plástica	58.
■ III.5.- Lo tradicional y lo artesanal en la realización del libro	62.
■ III.5.1.- Los códices y el papel amate	62.
■ III.6.- Realización del libro.	64.
Conclusiones	68.
Bibliografía.	70.

Introducción

El retrato es una expresión artística que reviste características particulares determinadas por el tiempo y el espacio en que se desarrolla. Por medio de esta manifestación estética, el hombre ha plasmado una de sus inquietudes más características: el deseo de permanencia, de inmortalidad. A través de estas representaciones, y de su historia, podemos acercarnos a problemáticas que preocupaban al hombre desde mucho antes del descubrimiento de la fotografía. Así, el retrato nos comunica momentos y escenas, sucesos y preocupaciones del creador y de su dinámica socio-económica. De este modo, el retrato es también una instantánea del tiempo en que se gestó.

Es cierto que en la actualidad es difícil amalgamar una propuesta plástica que haga referencia a cuestiones desarrolladas con anterioridad, ya que las posibilidades en la representación a través del uso de la tecnología, devendrá en un mayor y más rápido resultado, pero también es cierto que lo confeccionado de manera tradicional retribuye y genera un nuevo discurso paralelo a nuestra contemporaneidad y a su vez ofrece permanencia a manifestaciones tan bellas como el dibujo, el grabado y la pintura que por desgracia, han sido relegados cada vez más como modos de expresión artística.

Así en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se fomenta el aprendizaje en torno a técnicas antiguas pero también a nuevas tendencias. De ese modo, el dibujo, grabado y pintura, forman un discurso que crea un lenguaje contemporáneo al preservar las formas que a través del tiempo han sido catalogadas como tradicionales. En función de lo anterior he dirigido mi propuesta artística, y una vez completado mis créditos académicos, busqué la forma con la cual cerrar para obtener el grado de licenciatura. Me enteré del seminario de libro alternativo dirigido por el Dr. Daniel Manzano en la ENAP, donde por medio de la producción plástica se sustenta y realiza un trabajo teórico-practico, cuya finalidad es la de realizar un libro alternativo dentro de sus diversas catalogaciones. De esta manera el presente trabajo está formado por tres capítulos básicos los cuales

fueron realizados y organizados tomando en cuenta la utilidad o finalidad última del libro

Así, el primer capítulo desglosa brevemente el desarrollo histórico del retrato desde los orígenes, donde tímidamente se hacía referencia de este, hasta la etapa donde los logros sobre el son extraordinarios, tanto técnicamente como en la representación y apropiación misma del retrato. La información fue recopilada en diversas instituciones de la Universidad como la Biblioteca de la ENAP, la Biblioteca Central, y también hice uso de material que he podido recopilar a través del tiempo, así como el que me proporcionaron algunos de mis maestros.

El segundo capítulo es una recopilación de sucesos que a la postre condujeron al surgimiento de los libros alternativos al trastocar los elementos del libro tradicional como la escritura y el papel. La bibliografía para el desarrollo de este capítulo fue proporcionada en el seminario.

Finalmente el tercer capítulo vislumbra el desarrollo técnico llevado a cabo para la elaboración del libro.

Me pareció conveniente por cuestiones propias de la investigación hablar preciso y detallado en torno a las técnicas del grabado, que sirviera a la postre como un pequeño y breve compendio de información para todo aquel interesado en el modo de desarrollar uno. Fue así como a partir de un objetivo concreto, (el crear un libro), se logró amalgamar lo teórico a un rubro de especialización práctica y hacer así una retribución mutua de ese proceso en la elaboración de un libro alternativo.

I.-EL RETRATO.

I.1.- Orígenes del Retrato.

No tenéis ni mucho menos que asustar de llevar esas analogías demasiado lejos; No pueden llevarse demasiado lejos; Son tan precisas y completas que cuanto mas lejos las conduzcáis, tanto mas las encontraréis claras, ciertas, útiles(...) El efecto y la discordia, la excitación, y la calma, la debilidad y la firmeza, la lujuria y la pureza el orgullo y la modestia y todos los demás hábitos semejantes, y toda concebible modificación y mezcla de ellos, pueden ser ilustradas, con exactitud matemática, por condiciones de línea y color.

Jonh Ruskin.

Las artes han constituido un vínculo dentro del entorno social, por medio del cual, el hombre ha dado muestra de sus intereses y formas de concebir su entorno, y de su papel dentro de éste, y distintos modos de representar diversas preocupaciones en torno a su tiempo y espacio importantes para su ejecución. En el presente capítulo abordaré de manera particular el modo y medio por el cual surge el retrato, además de aportar algunas consideraciones en función de éste. Así, visualizaremos por qué el retrato mismo ha sido un tema recurrente a lo largo de toda la historia para la representación de su espacio-tiempo.

La aparición del retrato ha sido manejada de forma diversa. Es importante mencionar que éste surge de primera instancia en la forma escultórica, o por menos eso nos indica la gran cantidad de material (sólido) que ha llegado hasta nosotros y que por ello, son los que más conocemos:

Las creencias de los egipcios imponían una disposición particular de sepultura que jugaba un papel esencial en la póstuma a la que accedía el difunto señor del sepulcro, expuesto en el Serdab (la cámara de las estatuas), en el interior de la tumba estaba destinada a recibir después de la muerte terrestre, aquello que los egipcios denominaban Ka que nosotros traducimos por el alma inmortal o el doble. Gracias a esa practica se ha salvado de la destrucción una parte considerable del arte egipcio, especialmente de su arte funerario; las tumbas estaban hechas para resistir las pruebas del tiempo, puesto que las modalidades de la vida del difunto en la eternidad dependían de la conservación de su imagen sobre la tierra”¹, y “de esta misma manera y con el mismo fin se hacían pequeños retratos pintados: (...) aunque ya no tuvieran empuje para encargarse masivas estatuas de piedra, al menos se hacían pintar en vida pequeños retratos realistas de cara o de busto. A su muerte estas modestas pinturas eran encajadas sobre la cabeza vendada de las momias. El alma por lo menos no perdería cara en el más allá”². De esta forma tenemos que la aparición del retrato obedece a la idea de preservar una imagen en los ritos funerarios. Las esculturas, por la constitución material con que están elaboradas, logran dotar de un medio físico acorde para la preservación del alma del individuo que había partido. De este modo, debemos partir de ello para vislumbrar el proceso que a largo de varios siglos ha dejado de manifiesto el afán e interés por hacer del retrato uno de los testimonios más bellos en la contemplación. Hay que comentar que en el sentido estricto: “[E]l retrato debería estar dispuesto hacia la transcripción fiel de los rasgos de una persona concreta”³, y la mayoría de las esculturas los insinúan, mas no reflejan claramente las características únicas y fidedignas de cada persona. Al contrario de los retratos realizados en Egipto, en la zona del Fuyyum, lo afirma Pedro Azara: “Eran retratos sin concesiones a la vanidad. Reproducían de forma naturalista y minuciosa, al menos antes de la completa decadencia del arte antiguo, las características físicas del modelo. Y mientras que la pintura greco-helenística había tenido una especial predilección por los rostros jóvenes o rejuvenecidos en las pinturas fúnebres

¹ Galienne y Pierre Francastell, **El retrato**, 1988. p.27

² Pedro Azara, **El ojo y la Sombra**, 2002. p. 59

³ Javier Potús, **Retrato español**, 2004. p. 20

romano-egipcias como en todo el arte etrusco y romano, las imperfecciones y las debilidades de la carne no eran veladas si no que, por el contrario eran documentadas a veces con cierta crudeza sin que, por otra parte, se escondiera la edad del modelo.”⁴ Por su parte, Galienne y Pierre Francastell comentan que “se trata sin lugar a dudas de retratos, puesto que estas tumbas fueron decoradas cuando aun vivían los que serian sus futuros ocupantes.”⁵ La gran mayoría de retratos que a la fecha conocemos de esta época obedecieron esta finalidad funeraria.

Era fuerte la carga simbólica e inclusive emotiva debido a los fines para los que éstas fueron creadas, por ello se trató entonces de un medio distinto de percepción para fines de igual modo diferentes. La gran cantidad de estas primeras esculturas que pretendían insinuar un retrato fueron realizadas con una gran aplicación puesto que en ellas se depositaría el alma de tal o cual personaje. Del mismo modo, los medios de representación en muchos casos respondieron a un correcto ordenamiento compositivo en su ejecución. Sin embargo, “las estatuas mas arcaicas tenían formas antropomórficas simples o apenas insinuadas. Eran figuras incompletas, carecían de ojos o tenían los ojos cerrados o cubiertos por guijarros o conchas. Por muy realista que fuera, parece como si en el último momento, el artista se hubiese contenido y, cegando la imagen, hubiese querido evitar otorgarle una excesiva libertad y la posibilidad de desenvolverse sin problemas en el mundo de los vivos.”⁶

Lo anterior respondió plenamente al nivel de desarrollo cultural dado, ya que en ellas residía toda una apreciación mágica. Por ello, la ceguera de la imagen constituyó un referente ante la imposibilidad de darle un significado que conllevara un lugar social, restringiéndolo a una forma simple, además de evitar un realismo que en aquel momento hubiese acarreado una conmoción. Entonces, enfatizaban el hecho de que la imagen no correspondía a este mundo. Está por demás decir

⁴ Pedro Azara, *op.cit.* p. 59

⁵ Galienne y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 27

⁶ Pedro Azara, *op.cit.* p. 34

que el desarrollo técnico para la interpretación, por muy desarrollado que estuviera, aún constituía una traba para la realización de las mismas.

Pero, en una etapa temprana, ¿bajo qué fin y en qué sentido se manifestaba la verdadera inquietud por hacer de los retratos una obra que pudiera considerarse artística?, Evidentemente no hay precedente que indique el momento exacto en que los retratos empezaron a concebirse como un elemento artístico. Su finalidad estaba muy alejada de este propósito. La extensa información que actualmente se tiene de ellos justifica el hecho de que estas representaciones sean consideradas, hoy por hoy, como verdaderas joyas de la historia y del arte en general. Sin embargo, en su época fueron consideradas como un simple medio para traspasar el tiempo, por lo tanto, “las estatuas antiguas eran un medio para vencer tanto a la muerte física como a esa muerte más destructora todavía que es el olvido⁷.”

La contemplación de un retrato siempre implica una aguda observación, entendimiento del medio y del personaje del que se realiza. Este interés por observar y entender es generado naturalmente en un proceso que trasciende no sólo con la observación del individuo sino también junto con el análisis del entorno. Esta cuestión se encuentra dada por la capacidad sensitiva que se determina como una actividad mental antes que física. Por lo tanto, implica dar crédito a esa agudeza y capacidad analítica para poder interpretar-representar una escena o cualquier cuestión que determine un breve pero decisivo instante de observación. Así, “el retrato es un hecho propio de las civilizaciones evolucionadas, porque es el resultado de una meditación elevada. Un primitivo no deja “captar” su imagen sea fiel o no”⁸, por ello la primera insinuación de lo que podríamos llamar retratos, estuvo destinada a resolver problemas “espirituales” en los cuales se atribuía el modo de sustitución o reemplazo de la persona que en ese momento dejaba el cuerpo y con la idea de reasignar en un nuevo espacio el cuerpo hasta entonces vivo y material. Esto con la intención de preservar un lugar adecuado para el

⁷ *Ibíd.* p. 38.

⁸ Galienne y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 53.

descanso eterno del alma, papel que evidentemente jugaban las esculturas. Por lo anterior hay que situar al retrato como una de las primeras manifestaciones artísticas. A través de la cual, el hombre empieza a reflexionar y plantear posibilidades esquemáticas para poder transmitir una idea. A su vez, permiten su desarrollo que, solo con disciplina y empeño, rendirá frutos. El supuesto genio o don no determina todo.

En la temprana historia del retrato, la representación obedecía más a una descripción e insinuación de un individuo, que a una correcta ejecución. Esto se refleja claramente en la apreciación de las imágenes. De este modo, “en la pintura Medieval, las figuras se caracterizaban, no por sus rasgos físicos reproducidos lo



más fielmente posible, sino por sus atributos simbólicos y por sus nombres pulcramente escritos con letra romana o gótica; una corona, un yelmo, un libro, una llave junto con el rotulo correspondiente convertían a una figura esquemática e impersonal en el vivo retrato de Justiano, Alfonso X el sabio, etc.”⁹

En otro comentario ofrecido por Azara se menciona que: “(...) Durante la subida al calvario, momentos antes de la crucifixión, mientras Cristo ascendía lentamente sosteniendo apenas la pesada cruz, una mujer llamada Verónica se le acercó y cubrió el rostro sudoroso con un paño limpio para enjuagárselo. Al retirarlo, vio la Santa Faz que había quedado mágicamente impresa sobre o en la superficie del lienzo.(...) Esta nueva imagen fue la ultima que Cristo legó a los hombres. Poseía unas características especiales: Él a modo de sudario mostraba un rostro serio, exhausto, visto de frente, que ocupaba la totalidad de la tela.”¹⁰ Es esta representación , la imagen que en los retratos realizados posteriormente se

⁹ Pedro Azara, *op.cit.* p.83

¹⁰ *ibid.* p. 70

adoptaría logrando con esto evocar y legitimizar, todo aquel que pudiera costear la realización de un retrato., “ya que del siglo III al XIII, la gran producción de retratos que se conoce obedece específicamente a la representación de toda la corte celestial raramente eran retratados seres humanos y en el caso de serlo estos habían sido santificados o beatificados, incluso prácticamente divinizados como el emperador bizantino y su familia”¹¹, y la gran mayoría tendía a la representación y esquematización compositiva que en el velo de Verónica se registraba.

Dentro de la historia del retrato sucede lo mismo que en la historia de los cánones. Existen algunos que son medios por los cuales una representación es concebida, estudiada, analizada e interpretada. Evidentemente, dentro de ello existe la especulación, pero es una cuestión personal el atreverse a confrontarla, desafiarla y poder llegar con eso a una aspiración mayor de lo antes establecido. No obstante la actividad artística alrededor del retrato, éste devendría en otro tipo de representaciones resultado de otro tipo de cosmovisión, por lo que tendríamos que situarla como una consecuencia de un momento espacio-temporal concreto, dentro del cual fue variando su significado, en el entendido de que su ejecución se fue gestando dentro de un mayor avance en cuanto a técnica y capacidad interpretativa se refiere. De este modo, si la mentalidad de su momento social cambiaba, el retrato lo hacía paralelamente, siempre subordinado a la gran



mayoría de los ideales, representando momentos y escenas determinantes de su tiempo y volviéndose en un momento dado, utilitario. Es en este tenor, las consideraciones del retrato fueron cambiando poco a poco. A pesar de lo cual, no existía todavía un punto claro o patrones precisos para la representación del mismo como tal. El retrato progresivamente fue adquiriendo un carácter propio, si bien es cierto que su inclusión en la elaboración de

¹¹ *ibid.* p. 82

obras como los frescos o los retablos de gran demanda durante el que siglo XVI, hablaba de la necesidad de representación de personajes bien definidos y que sin lugar a dudas debemos considerarles retratos, sin embargo aun es la agrupación de tal o cual personaje entorno a un todo y no a una individualización personal del retratado. Es en función de los retablos, donde la representación del retrato es más clara y nítida, ya que no sólo se representaba una imagen divina, como una virgen, sino en el mismo plano y con la misma importancia se representaba al donante, es decir aquel que encargaba la obra y pedía se registrara su presencia en la misma. Arribaba entonces una nueva etapa hacia la autonomía del retrato, ya que si bien es cierto que el donante del retablo permanece integrado en una composición compleja, como ocurre en la decoración mural, el mismo retablo es, en cambio, un objeto móvil, susceptible de ser desplazado, como lo será más tarde el cuadro de caballete. La pintura sobre madera quedó vinculada a las modificaciones surgidas en la arquitectura religiosa al norte de los Alpes, particularmente en Francia. La Iglesia Gótica transformada en jaula de cristal ya no permite lucir la decoración pictórica sobre sus muros recortados: “sin embargo la necesidad de la imagen en los santuarios es más imperiosa que nunca, puesto que el público cada vez más amplio colma las iglesias cada vez más grandes donde se hace imprescindible la enseñanza por imagen”¹². Además: “con el protestantismo, enemigo de las imágenes, heredero en esto de todas las antiguas herejías de la edad media, desecha el cuadro religioso, pero menos intransigente como vencedor, no llegara a profesar la iconoclastia total; tolera la pintura laica dentro de esta el retrato (...) se convierte en el cauce de todas las aspiraciones artísticas que en el siglo precedente se expresaban con el cuadro sagrado”¹³.

El siglo XIV es fundamental en el desarrollo del retrato como medio para verificar la correspondencia entre parecido del personaje representado y la realidad. Más todas las argumentaciones en relación a ello no son verificables, porque el arte de “hacer”, de “crear”, predispone factores diferentes de apreciación que no son

¹²Galiene y Pierre Francastell, *op.cit.* pp. 71-2.

¹³*ibid.* p. 114.

comparables al tiempo de su ejecución. Al menos hasta el descubrimiento de la fotografía, no hay medio por el cual podamos verificar la autenticidad del parecido. Al talento y genio de los artistas corresponde el inventar una imagen legítima, certera y parecida al modelo original. “Así en el siglo XIV precedido de los ideales a los cuales en ese momento se aspiraba artística y humanísticamente, el hombre



vuelve sus ojos hacia la contemplación de su entorno, de su naturaleza, de sí mismo. En este vuelca todo su interés; el deseo de reproducir exactamente de algún modo lo que el ojo ve.”¹⁴ Todo lo anterior está englobado en un entorno natural; a su vez el individuo lleva a cabra una reproducción que determinara parámetros para la elaboración de obras magistrales, dentro de ellas, evidentemente el retrato.

Lo anterior representó un discurso de apreciación y desenvolvimiento técnico que fue una novedad. Esto es visible en la cronología y en el desarrollo del arte. Evidentemente, esto fue importante para el florecimiento del retrato como unidad. De este modo, parece que las condiciones eran las ideales para la verdadera y fructuosa representación del legado de retratos que conocemos ahora y que podemos contemplar. Sin embargo debemos de hacer un antes y un después en la historia del retrato, ya que si bien es cierto que todo lo precedido constituye parte fundamental del esquema evolutivo que consolida el genero del retrato, en este momento no existen los elementos que hace que hoy lo consideremos como tal.

Hasta este momento, la historia del arte no había establecido una definición de retrato que ofreciera una apreciación justa. Por lo tanto, la aparición de el retrato



¹⁴ Herbert Read, **El Arte Ahora**, 1973. p. 31

del rey Juan II, pintado a mediados del siglo XIV (el artista permanece en el anonimato, pues era usual en este tiempo que los artistas no imprimieran su rúbrica a la obra). Este puede ser considerado como el primero en su especie, pues en él las características del retrato cambian y es en este momento cuando la finalidad de la transcripción del modelo intenta representar al mismo con su fisonomía y características propias; es decir se busca obtener un parecido con el original. Esto sin hacer uso de símbolos que representen tal o cual persona, pues ahora el interés está sujeto a la representación global del individuo. El realizarlo correcta o incorrectamente obedece a un desconocimiento, incapacidad o capacidad interpretativa en el momento de su estructuración, pues es preciso para el ordenamiento anatómico justo la correcta disposición de caracteres. Los trazos bajo los que se representan corresponden a una nueva apreciación y evidentemente muestra una independencia de las demás obras que hasta ese momento obedecían a otros fines. Debido a que esto busca una representación del parecido y enfoca toda su atención y destreza técnica al modelo, presentado como imagen única. La imagen es presentada de perfil, (pose que será muy recurrente y popular sobre todo en Italia para la elaboración de los primeros retratos, pues hasta 1500 la mayoría de los mismos serán representados de la misma manera), y es considerado como uno de los primeros retratos que buscan sus referencias en el modelo, al cual tratan de imitar. En este preciso aspecto radica la importancia de este trascendental paso. Al retrato del rey Juan II se le añadió una inscripción con su nombre, cuestión que declaraba, verificaba y autentificaba la correspondencia entre el retrato y el modelo original. Esta innovación pronto dejó escuela como forma de legitimación política. “(...) y se desarrollaron sistemas que permitieran la identificación sin necesidad de recurrir al parecido físico. Fueron principalmente dos los métodos de este tipo: por un lado, la incorporación de datos de carácter social o profesional y por el otro el uso de inscripciones y cartelas que identificaban el personaje”¹⁵.

¹⁵ Javier Portús, *op.cit.* p. 22

Los acontecimientos anteriores podrían, entonces, ser considerados como las consideraciones previas al surgimiento del retrato como forma de preservar el legado de tal o cual hombre de importancia. Ahora debemos de situar de dónde parte y qué se considera actualmente un retrato, ya que indiscutiblemente existe un vínculo de tiempo-espacio que determina su surgimiento, bajo circunstancias que, a través del tiempo, aun son de primordial importancia. Existe un retrato que abre un momento en la historia del mismo y que marca el inicio del tránsito hacia lo que se considera el retrato contemporáneo. Me refiero a la obra elaborada en 1432 por Jan van Eyck, quien retrató a un personaje con caracteres bien definidos. La composición y esquema anatómico hicieron de la proyección del retrato, una imagen que indiscutiblemente obedecía a un cometido específico. El gran intelecto del artista es en sí mismo un aporte fundamental del mismo, pues en contraste con la producción previa, ahora aparece en la obra una leyenda que identificaba al sujeto representado, otorgando así una nueva proyección al retrato, donde la imagen del individuo representado autentifica al personaje, ya no por los atributos simbólicos, sino la fidelidad de la representación y la inscripción *LEAL SOUVENIR* “fiel recuerdo” que hace constar que la imagen constituye el “fiel recuerdo” de un individuo sobre este mundo y este genera un nuevo sentido en la manufactura del retrato. El retrato se convirtió en el medio de representar individuos de rango, y que en los mismos se mostrara su condición social a través de la inclusión de ciertos elementos que le caracterizara. De este modo, el retrato se enfoca a mostrar los caracteres especiales de cada individuo y a la vez se hace alarde de un status social evidente en la obra artística.



A esto se debe la gran cantidad de retratos que ahora se conocen. No por ello debemos de restar importancia a los medios técnicos bajo los cuales fueron ejecutados y con una gran capacidad interpretativa. “De esta forma los retratos

son los que exponen mejor, más claramente y con más emoción, la visión que el hombre ha tenido de si mismo, y ha proyectado al mundo. Sus modelos estéticos y éticos, sus ídolos y sus proscritos, lo que admira y lo que odia, toda la suerte diversa de la humanidad esta fielmente documentada por la poesía, en las obras pictóricas y escultóricas. ¿Qué sabríamos del hombre antiguo, de su concepción de los dioses y de su relación con ellos, sin los bellísimos relieves funerarios, sin las estatuas modélicas y sin las tablas del Fayyum?"¹⁶

¹⁶ Azara, Pedro, *op.cit.* p. 88.

I.2 El Retrato Psicológico.

“Harás las figuras de tal manera que resulte fácil comprender cual es su espíritu; si no es así, tu arte no será digno de ser elogiado”.

Leonardo Da Vinci.

En cierto sentido, los rostros, son las cosas más interesantes que vemos; los rostros me fascinan, y el aspecto más interesante de las otras personas –el punto por el que entramos dentro de ellos- es el rostro “el rostro lo dice todo”

David Hockney 1982.

El estar frente a una obra de arte es una eventualidad que está sujeta a una experiencia que al tratar de transmitirnos múltiples experiencias tiende a causar en el espectador afinidad o desagrado. En ello va implícito todo un ordenamiento sensitivo, dentro del cual puede proyectarnos o someternos al recordatorio de una etapa vivida determinada por la asimilación y reconocimiento de la confrontación. El ingenio, capacidad e interpretación de un artista trata de comunicarnos a través de su obra, su punto de vista, su apreciación y su ser. Es importante mencionar que la producción artística trae consigo un sin fin de vivencias, las cuales, a través de los materiales plásticos, con un adecuado uso y la suficiente predisposición para el entendimiento del manejo de los mismos, parecería que su realización es sólo cuestión de llevarla a cabo sin ninguna finalidad última y que la actividad del artista no tenía utilidad, sin tomar en cuenta que el hecho de representar dependía totalmente del creador y que éste podría modificar invariablemente la obra: “[...] así como los hijos descienden directamente de sus padres y se les parecen puesto que son carne de su carne, los retratos pintados se decía ¡eran generados por los modelos cuando se miraban y su rostro se reflejaba en el lienzo! Por tanto las imágenes emanaban y eran hijas de los modelos, que sobrevivían gracias a aquellos.”¹⁷ Tenemos que considerar, por tanto, que la realización de cualquier obra depende del ingenio capacidad y modo de trabajo del artista, es decir, lo que

¹⁷ *ibid.* p. 55

conocemos como estilo, y no podemos considerar la contemplación de la imagen como fortuita o casual ya que el entendimiento de la misma es diversa, en medida



creador, hacia los cuales esté dirigida. “El pensamiento crítico del siglo XVI sobre las artes figurativas llegó a la definición de una cumbre constituida por las tres artes del “dibujo”, es decir, pintura, escultura y arquitectura, mientras todas las otras formas de producción son adscritas al rango inferior de las “artes mecánicas”. Esta división creó una especie de jerarquía entre las llamadas “artes mayores” y “artes menores”, lo que causó notables consecuencias en las carreras y consideraciones públicas de los artistas: “pintores, escultores y

arquitectos elevados al rango de intelectuales ya no solo como simples artífices”¹⁸.

Estas consideraciones hicieron gozar de grandes virtudes al artista y ahora con el reconocimiento que de sus capacidades se logro lo que podríamos llamar estilo y el artista desempeño con gran aplicación su oficio logrando con ello una distinción y prestigio. Esta repercusión tendremos que considerarla como una habilidad y que al respecto Collinwood comenta: “La habilidad en cuestión, como cualquier otra habilidad, es algo que se llega ideando medios para un fin dado, y se adquiere empíricamente, observando la manera de cómo ciertos artefactos afectan a ciertos públicos, y por lo tanto por experiencia (que puede en parte ser la experiencia de otras personas transmitida por instrucción) se llega a poder producir en el publico la clase de efecto que se quiere producir.”¹⁹ De cierto modo la producción de retratos elaborados a fines del siglo XV, obedecieron evidentemente a medios determinados por habilidades técnicas y que referían un común acuerdo entre artista y retratado. La función del retrato por tanto no estaba ligada a satisfacer las demandas del segundo y de ello dependía el prestigio del artista. Existieron dos métodos comunes para la elaboración de obras de arte,

¹⁸ Stefano Zuffi, **El Retrato**, 2004. p. 62

¹⁹ R. Collinwood, **Los principios del Arte**, 1993. p. 57

incluido el retrato: “uno fue el método empírico y la otra el científico; el primero fue empleado en la Europa septentrional por los Artistas Flamencos. [...] Como su nombre lo indica, el método empírico, mediante todos los artificios técnicos que pudieran idear, consigue dar una ilusión de experiencia visual directa. Es el método imitativo en toda su ingenuidad y precisamente por que es imitativo y no tiene otra finalidad mas allá de la reproducción de las apariencias, es de escaso interés teórico. [...] El científico en vez de reproducir con toda inocencia lo que imagina lo que la vista ve, el pintor se pregunta “Pero qué es exactamente lo que mis ojos ven”. Ya no se conforma con la ilusión, alcanzada empíricamente mediante destreza técnica. Tiene que analizar qué es lo que ven sus ojos y estructurar seguidamente un grafico, un diagrama que esté en una relación verificable con el objeto pintado. En un principio se interesa en el problema de trasladar a un plano bidimensional la naturaleza tridimensional del campo de su visión.”²⁰ Es de este modo como la habilidad adquirida empíricamente por un ímpetu innato y la especialización de ciertos factores que evidentemente corresponden a un campo de razonamiento mayor —como el de la producción artística— adquiere cada vez mayor consolidación y ya no se limita sólo a traducir factores que correspondan con la realidad, deberán ahora indagar en algo más profundo y a partir de ello lograr no sólo un dialogo con la obra si no una alternancia que nos remita directamente hacia lo que contemplamos y que por simple que este pudiera ser de, sensaciones, expresiones; es decir que cree experiencias contemplativas.



Las artes no han dado la espalda a ello, por el contrario, han hecho de este dialogo, un continuo vinculo de confrontación entre artista y espectador.

²⁰Herbert Read, *op.cit.* pp. 31-2.

Todo lo anterior es importante para hablar ahora de uno de los apartados más relevantes en la historia del retrato que por su aspiración propuso un aporte sin paralelo en la búsqueda por representar una persona. La representación tendrá



que recurrir a otros fines para poder reinventar un nuevo concepto. Es en esto que el ingenio se vuelve interpretativo, al tratar ya no de asimilar lo que el ojo ve y juzga, sino que la imagen pueda transgredir su mismo espacio y confronte al espectador, al transferir de alguna forma su estado de ánimo en el momento mismo de su ejecución. De este modo se rompen los ideales que determinaban la elaboración de los retratos. “Aquí pintor y modelo concuerdan para

preservar en la imagen esta apariencia ficticia que es la verdadera en el momento de la pose; y se llega rápidamente a la evidencia de que un idealismo concebido así *no revela la naturaleza íntima del personaje representado.*”²¹ Se ha dado por llamar retrato psicológico el que se relaciona con la idea de plasmar en la obra los caracteres que determinan la verdadera presencia del modelo. Si bien es cierto que cuando alguien pedía se le retratase, la característica primordial que se tomaba en cuenta era que la imagen fuera fidedigna, legible hacia la persona retratada.

rasgos de su persona o de su interior resaltarán sobre otros. Algunas veces de manera inconsciente y otras de manera calculadora, los artistas modificaron, subrayaron o crearon rasgos o aspectos del individuo con la finalidad de buscar en la pintura muestras de los atributos físicos y morales del retratado. En primera instancia esto podría impedir hacer un análisis estructural del retrato de carácter psicológico, -“la pintura, por tanto, desenmascaraba



²¹ Galienne y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 46

de algún modo al modelo y lo exponía para siempre a la luz pública. Era lo que actualmente se denominaría el espejo del alma. Además con el tiempo se convertía en la única prueba veraz que testimoniaba y daba fe de cuales habían sido los rasgos y la mirada de una persona. La superficie pintada de la imagen era el instrumento mediante el cual los hombres se conocían y reconocían a fondo.”²² Este resultado fue común en las obras del renacimiento. Se dejaron de lado todas aquellas reglas que los tratados florentinos del humanismo exponían como artículos de fe, empezando por los escritos de Lorenzo Ghiberti, “los cuales planteaban que el artista debe saber retomar la naturaleza en sus manifestaciones exteriores, así como captar sus aspectos “ideales”, valorar las virtudes y ocultar en cuanto sea posible los defectos”.²³ Ahora bien, no es que se retrataran toda la gama de defectos, ni de virtudes, sino que el retrato denominado psicológico, determina y marca un vínculo que no es sólo el de realizar si no el de buscar el modo, medio, y tiempo indicado para poder plantear una obra que lograra hacer



referencia a un comportamiento específico del modelo lo que anteriormente era considerado como “retratar el alma”, y no solo esquematizarlo en una figura de correspondencia fisonómica correcta. El gran logro de todos aquellos que por medio del retrato buscaban plasmar todo el referente de un modelo y no solo apreciar el correcto ordenamiento que determinara una ejecución precisa, es que la mayoría de los artistas actuaron bajo el conocimiento que el retrato no es la simple manifestación de un sujeto. Muchos de ellos han ejemplificado esto, no solo con pinturas, sino con palabras, y qué mejor que buscar una “definición” de un artista que ha puesto atención en ello: Federico de Madrazo (1815-1894): “Para que el retrato lo sea verdaderamente, es preciso que no sólo se parezca al modelo, si no que tenga carácter. Es decir: que no sea el retrato, si no el mismo retratado”.²⁴ El poder lograr el vínculo que determine no el parecido, si no que el espectador se involucre con la obra, que le

²² Pedro Azara, *op.cit.* p.54

²³ Stefano Zuffi, *op.cit.* p. 18

²⁴ Javier Portús, *op.cit.* p. 25

sugiere una emoción, la que fuere, y que perciba esa presencia que se genera con los retratos que magistralmente se han realizado y que indiscutiblemente deben de seguir haciéndose. Es fundamental ya que son ellos los que a la postre ejemplificarán el desarrollo y el cambio de las sociedades. Son esos breves instantes los que han caracterizado la historia de las imágenes. Sin embargo, desde la invención de la fotografía, éstas han sido captadas de formas más fugaces y espontáneas. Medios como la fotografía y la capacidad interpretativa por medio del dibujo con modelo, pueden ser considerados hoy como herramientas que facilitan el medio de ejecución y al apoyarse en estos se contribuye a expandir el campo visual artístico, que hoy en día está determinado por otras visiones. Es precisamente por ello que hay que dialogar paralelamente y servirse de los medios sofisticados que en cierta medida hacen más sagaz la búsqueda de instantes que constituyen el interés de cada artista para la realización de su obra y que permiten seguir construyendo un diálogo en la contemplación de las obras, que desde finales del siglo XV, constituyeron la primordial vía para la contemplación del retrato, en el cual se pretendía comunicar diversos estados de ánimo.

I.3.-La expresión en el retrato.

“He estudiado, mas allá de cualquier sistema y sin prevenciones, el arte de los antiguos y de los modernos. No he querido imitar a los unos ni copiar a los otros; no los he estudiado con la intención de alcanzar la inútil meta del arte por el arte. Simplemente he querido extraer de un perfecto conocimiento de la tradición un sentimiento razonable e independiente de mi propia individualidad. Saber para poder: esa fue siempre mi idea. Ser capaz de representar las costumbres, las ideas y el aspecto de mi época según mi modo de ver; ser no solo un pintor, sino también un hombre. En una palabra, hacer un arte vivo: ese es mi objetivo.”

Gustave Courbet.

La expresión en el retrato corresponde a ciertas circunstancias temporales y que traen aparejadas un ejercicio de abstracción al momento de ejecutarlo. En un principio los artistas realizaban bocetos a manera de apuntes donde cualquier gesto, síntoma y forma del individuo era esquematizado, de esta forma se tuvo el

referente inmediato de los diversos estados, que podríamos denominarlos estados anímicos que la fisonomía del sujeto nos muestra a cada segundo "Gracias a que el arte opera con un estilo estructurado, regido por la técnica y por los esquemas de tradición, la representación pudo hacerse instrumento no sólo de información sino también de expresión."²⁵ Lo que es tangible, como mencionamos, en los cuadernos de dibujo, así como en los mismos retratos elaborados, los cuales en muchas ocasiones estaban inicialmente estudiados en aquellas libretas, que pretendían "capturar" la "esencia" del modelo, a través de la cual se revela la manera en la que cada artista puede interpretar. "De esta forma es que la expresión nace de la interacción entre tema y tratamiento; entre situación y gesto."²⁶ Esto corresponde al tiempo y espacio de su realización, e invariablemente también obedece a las necesidades de transmisión que el artista se propone realizar. Así, un retrato constituye el referente inmediato de una persona y, como vimos en el apartado pasado, es por medio de la interpretación personal de cada artista, el cómo nos transporta a su percepción y a la imagen, la cual es el referente que propone un diálogo con el espectador al que se puede acceder o no. Lo que nos atrae entonces no es ni el parecido ni la correcta ejecución anatómica estructural del retrato, (que hasta antes del descubrimiento de la fotografía, no había medio comparativo y el referente único era la representación que tal o cual sujeto que pintara el artista) sino lo que Gombrich llamaría los "rasgos permanentes". Al respecto comenta: "No son los rasgos permanentes los que permiten leer el carácter. Si no la expresión de las emociones [...] Una persona que esté preocupada a menudo acabará con una frente arrugada, mientras que una persona frecuentemente alegre acabará con un rostro sonriente, por que lo transitorio se vuelve permanente."²⁷



²⁵ E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, 1979. p. 321

²⁶ E. H. Gombrich, *Imágenes Simbólicas*, 1983. p. 71

²⁷ Gombrich, Hochberg, Black, *Arte, Percepción y Realidad*, 1983. p. 56.

Hoy día podemos hacer uso de los aparatos tecnológicos para la realización de



obras artísticas, ya que por sí mismos y con el adecuado entendimiento y contexto deben servir como medios para capturar ciertos comportamientos que determinan “fugaces” y que obedecen a la esencia del modelo. De esta forma hay que referirlo como un medio para concretar un fin: “Poseemos un artilugio mecánico que realiza lo que se le atribuye a Rembrandt: La instantánea que detiene el momento y lo fija para siempre”²⁸. Debemos insistir que uno de los

muchos méritos de los dibujos de Rembrandt radica en que jamás se distingue en los personajes representados una actitud de pose, tampoco tienen actitudes amaneradas, por lo que cada obra logra una expresividad impresionante y distinta a las precedentes o las siguientes.

Nuestra percepción entonces debe obedecer a un fin distinto, auxiliado por un innumerable aditamento, aunque su referencia sea un tema similar; la diversidad inventiva e interpretativa es distinta y será auténtica. “Toda expresión genuina debe ser una expresión original. Por mucho que se parezca, este parecido se debe no al hecho de que las otras existan, si no al hecho de que la emoción que ahora se expresa se parece a la emociones que se han expresado antes. “La actividad artística no “usa” un “lenguaje ya hecho” si no que “crea” el lenguaje a medida que se desarrolla”.²⁹ De esta forma debemos crear en función de nuestro tiempo y la fotografía manejada hacia los fines bien determinados retribuirá una riqueza visual de expresiones fugaces y auténticas que, a no ser por una serie de dibujos logrados con un correcto ordenamiento estructural y el desordenamiento fisonómico podríamos obtenerlas; “la cara académica ajustada al canon del arte griego parece hermosa —dice Grose— precisamente por que no tiene expresión. Que el artista modifique las proporciones tan violentamente como le plazca y que observe lo que sucede”.³⁰

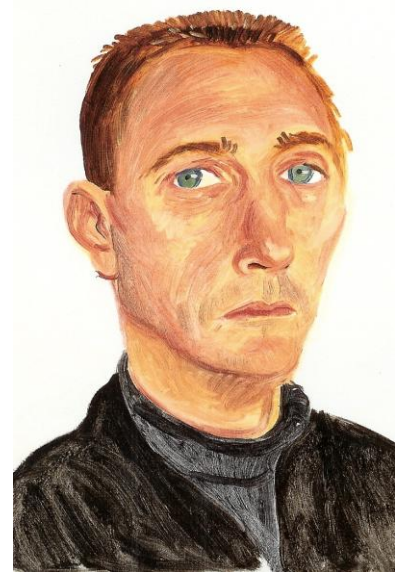
²⁸ E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, 1979. p. 299.

²⁹ R. G. Collingwood, *op.cit.* p. 259

³⁰ E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, 1979. pp. 302-3.

Artistas contemporáneos como David Hockney dan muestra de su grandeza, pues ha logrado amalgamar tradición y tecnología para concretar una misma idea: “Su pericia con los aparatos ópticos le permitió también realizar dibujos convincentes y psicológicamente impresionantes de la gente que había conocido muy poco tiempo antes”³¹. Este se convertiría en un nuevo sendero para la realización de obras, que a la postre serán de mayor impacto. Además, estos medios contribuyen en cierta forma al aprendizaje y entendimiento del mundo transitable y son ellos donde podemos reparar en las pequeñas y a la vez bellísimas imperfecciones, que la simple apreciación exhibe. La acción de observar de la naturaleza a través de la psicología de la percepción fue introducida en la discusión del estilo como problema práctico de la enseñanza del arte. “El profesor académico volcado hacia la exactitud de la representación descubrió, como todavía descubre ahora, que las dificultades de sus pupilos no se debía solo a una incapacidad de copiar la naturaleza si no a una incapacidad de verla.”³² Así, los aditamentos tecnológicos han contribuido a la proyección de trabajos, los cuales, observando sus propios fines y obsesiones, han alcanzado diversos resultados.

En este mismo rubro —la representación—, Hockney, con ayuda de la cámara clara, realizó una serie de trabajos motivados no por la búsqueda de soluciones faciales, sino por un deseo de transmitir con la mayor intensidad posible, la verdad que el ojo transmite y el cerebro codifica. Era una sesión que duraba quizá tres o cuatro horas, pero sólo durante los dos o tres primeros minutos este artista recurría al uso de la cámara, y sólo para fijar el lugar preciso de ojos, nariz y



³¹ Marco Linventon, Ray Heymer, **David Hockney Retratos**, 2003. p. 13

³² E. H. Gombrich, **Arte e Ilusión**, 1979. p. 26.

boca, cada uno en relación con los otros y con la forma de la cara, con lo que se aseguraba un buen parecido.

“La dificultad de captar una expresión fugaz como una media sonrisa o el parpadeo del ojo se convirtió para Hockney no solo en un inmenso desafío técnico, si no también en un medio de asegurar que cada retrato diera una gran sensación de vida”.³³

Es así como la historia del retrato y del arte ha establecido parámetros que son manipulables y que gracias a esa flexibilidad hacia la ejecución independiente se ha generado una diversidad infinita en el arte, todos los cuales están encaminados a idénticos fines. El retrato conoce miles de formas de representación, por ello las posibilidades dentro de la experimentación personal pueden y deben obedecer a un trance, el cual enriquecerá el modo apreciativo del momento en que se desarrolla y con ello mostrará un poco del tiempo, personajes, situaciones, y vivencias; es decir también transmitirá las cuestiones cotidianas del espacio en que surge. Gracias a esto podemos abstraer miles de imágenes en una fracción de segundo. A la postre, ellas se convertirán en un registro, una instantánea del tiempo y del espacio en que surgieron.

³³ Marco Livingstone, Kay Heymer, *op.cit.* p. 198

II. Nace el libro

II.1.- El Libro.

Los libros encierran cierta cualidad mágica, un misterio esencial que va contenido en su interior y que –como las perlas dentro de las ostras- esta reservado a quienes lo lean.

Howard Goldstein.

...observo que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales; el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alego un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay en la vasta biblioteca, dos libros iguales.

Jorge Luis Borges.

Para referirnos al libro como forma manifiesta en el espacio, debemos, en primera instancia, aproximarnos a las partes que lo conforman. En ese sentido, el libro se constituye de la agrupación de estos elementos, que en sí mismos son autónomos y que no surgieron para configurarlo. Mas, a lo largo de la historia este ha sido el mejor medio físico, donde dichos elementos han encontrado el almacenamiento para los fines bajo los cuales ellos, en esta forma manifestada deben de ser abordados. Estos son; la escritura y el papel, dos de las invenciones que han contribuido enormemente al desarrollo integral de la humanidad.

II.2 La escritura.

Desconocemos la fecha precisa del surgimiento de la escritura. No es que sea absurdo y que no se pueda situar, pero existe una gran variedad de opiniones en cuanto a su surgimiento preciso, por lo que cualquier fecha debe tomarse como un mero aproximado. No hay descubrimientos arqueológicos de documentos escritos

que permitan remontarse más allá de los alrededores del año 4.000 antes de Cristo. Como máximo: “la escritura, que no es indispensable para la vida, solo tiene una historia de 6.000 años aproximadamente”¹. La historia de la escritura obedece a un surgimiento como primera forma de expresión en muchos y distintos lugares al mismo tiempo. Ahora, se considera como un medio comunicativo, pero en un principio se entendía más como una interpretación personalísima de diversas circunstancias, las cuales, a través de una manifestación física que transgredía el espacio, trataban de generar en sí mismo, no un lenguaje en primeras incursiones, sino el ímpetu y la capacidad de abstraer y poder situar un pensamiento —por mas abstracto que sea— en una primera forma muy simple. Así, y sin consideraciones, se llegó a una posible legitimización de la forma, que a su vez contribuyó a lo que hoy es la escritura, la cual podríamos definir como el desarrollo de una gran habilidad de expresar gráficamente los sonidos del lenguaje: “Una y otra vez nos encontramos con el hecho fundamental de que la actividad humana es provocada por las necesidades. El hombre crea lo que necesita y la naturaleza no le da”². A través de un reconocimiento del medio, el entendimiento del mismo y de la ubicación como lugar de residencia y asentamiento, se comenzó a tener conciencia del querer llevar a cabo un diálogo que se fuese gestando de forma que resultara asimilable y reconocible no solo de forma personal si no que involucrara a los elementos que conformaban los distintos grupos, si bien es cierto que en principio los alfabetos creados eran determinados por los estratos de mayor rango paulatinamente devendría un asimilamiento mayor de las formas manifiestas del lenguaje involucrando a los demás, repercutiendo y constituyendo un lenguaje que ha medida que se diversificaba de la misma forma se enriquecía. La escritura, cuando logro representar circunstancias vividas o entendidas, se transformó en una asociación de ideas. Sin embargo, éstas estaban destinadas a una elite de la sociedad, por lo que el conocimiento surgía y se mantenía en un círculo estrecho; es decir los

¹ Hipólito Escolar, **De La Escritura al Libro**, 1976. p. 15

² Oscar Morrina, **Fundamentos de la Forma**, p. 82.

códigos y normas que permitían entender el mundo eran el privilegio de un sector reducido.

“La verdadera escritura corresponde al análisis de las frases en palabras figuradas sucesivamente; solo aparece como nuevo testimonio de observación y de abstracción en sociedades evolucionadas, hasta llegar al punto de crear ciudades, de lo que supone intercambios complejos y regulares, especialmente para generalizar la alimentación de los habitantes de la urbe, por los trabajadores del campo y en primer lugar el desarrollo de la arquitectura, actividad de artesanos y artistas”³. En este preciso momento cuando el hombre alcanza plena conciencia íntima de su idioma y de los usos a los que puede destinarlo; este es un momento culminante en la historia de la sociedad humana. El hecho ocurrió en una región de pequeñas ciudades, cuya prosperidad se mantenía al parecer por el comercio con sitios lejanos por medio de la navegación o la travesía por el desierto. A partir de ese momento, la escritura se vuelve accesible a muchos y pretendía y debía facilitar cada vez más el progreso de la civilización hacia un refinamiento de aprendizaje intelectual.

El desarrollo de la escritura ha estado manifiesto en representaciones que precedían una sucesión de dibujos.

En las diversas manifestaciones de la protoescritura, se encuentra primero la pictografía (de raíz latina “pintar” y del griego “trazar- escribir”), que transmite al que mira, un fragmento de discurso que no se descompone en palabras y por consiguiente no hay un vínculo efectivo con un idioma determinado. “Se trata en general de un cuento sin palabras, con imágenes-situaciones o signos-cosas, de tipos variados que corresponden a formas y usos diferentes en sociedades diferentes”⁴. De este modo, las primeras manifestaciones de la escritura fueron los pictogramas y los jeroglíficos. Estos tuvieron una gran carga significativa, y en la medida en que evolucionó esta carga, sus caracteres se redujeron a unos cuantos. (“Ya que con anterioridad podrían citarse por lo menos setecientos

³ Escolar Hipólito, *op.cit.* p. 154

⁴*ibid.* p. 14

caracteres distintos”⁵). Estos caracteres se volvieron expresiones definidas cargadas de una forma simbólica, además de una correspondencia fonética (creando con ello un lenguaje fonográfico). Esto provocó a la larga que de los mismos caracteres surgieran las letras, que integrarían en diversas regiones y latitudes lo que se ha conocido como alfabeto, con sus particularidades geográfico-históricas. A su vez, los descubrimientos arqueológicos han evidenciado que el lugar de donde procede nuestro alfabeto es de una región próxima a Fenicia allá por los años 1, 300-1, 000 a. C.

“La historia del alfabeto desde sus orígenes hasta nuestros días es compleja: expansión del mismo en diversas direcciones y en relación con acontecimientos del orden social; diferenciación nacional de la forma de los caracteres, mas o menos inspirada por tipos o modelos estéticos; diferentes maneras de completar la expresión fonográfica (y sobre todo representar las vocales); diferentes maneras de delimitar las palabras dándole la parte que le corresponde al aspecto ideográfico”⁶.

Al mismo tiempo, el hombre ideó de forma magistral diversos formatos para la “redacción de sus vivencias” y/o de su entorno. Entre ellas las de constitución sólida que por sus características físicas han sobrevivido hasta nuestro presente como testimonios patentes del pasado y del pensamiento que regía aquel ayer. Así, el hombre, animal complejo que se explica y transforma tanto intelectualmente como físicamente su entorno, ha realizado modificaciones diversas a la materia primigenia que la naturaleza le proporciona, adecuándose a la capacidad en su tiempo- espacio para la representación de sus manifestaciones mentales en elementos de presencia física donde por medio de ellos los que hasta nuestros días han llegado podemos tener una parte de ese referente progresivo y la forma en que se fue gestando y evolucionando (el lenguaje), por demás decir del contenido que los mismos resguardan de una valía incalculable.

⁵ Promexa, **Nueva Historia Universal**, 1983. p. 67

⁶ Escolar Hipólito, *op.cit.* p. 32

Los diversos soportes sobre los que se “escribió” incluyen desde el muro revestido maravillosamente por la arquitectura y de forma menos pretenciosa en modestos instrumentos de madera, papiro o el cuero, incluso en tablillas de arcilla, que como anteriormente mencionamos, por su constitución material han resistido de manera estoica las inclemencias del tiempo.

II.3.- El papel.

Sin lugar a dudas, el papel es uno de los materiales que mayor aporte y significado han tenido para la inventiva del hombre. Su descubrimiento es de origen chino, unos 100 años antes de nuestra era. Algunas anécdotas referentes a la invención del mismo, plantean que su descubrimiento fue casual. Sin embargo, a partir de su desarrollo tecnológico mismo, lo transformaron en uno de los inventos de mayor repercusión no sólo en la pintura, pero en todas las bellas artes. En gran medida, es gracias a la escritura que es posible el surgimiento del libro en su forma moderna, ya que éste ha encontrado en él el soporte flexible y adecuado además de una belleza innata, visible en la sola contemplación física en el objeto. El papel terminó sustituyendo a todos los otros soportes anteriores. De esta forma, a partir del siglo III se sustituyen totalmente las tablillas de arcilla y los libros empiezan a confeccionarse con papel.

De esta forma, debemos a los chinos la ingeniería de la configuración total, el resplandor del libro del modo en que hasta hoy se conoce. En China, se confecciona la primera impresión con caracteres de madera en el siglo VII o VIII, unos 400 años que Gutemberg.

El papel es una lámina fibrosa que se forma en una fina trama agua el agua. Al evacuarse el agua queda una superficie plana que a continuación se seca.

La gran demanda de papel, hizo que se adecuaran o adaptaran materiales diversos para la elaboración del mismo. “Los principales materiales para la

realización del papel eran: el cáñamo, el yute, lino, ramio, rotem, corteza de mora, bambú, caña, tallos de trigo y arroz, y fibras floríferas como algodón, entre otras. Los mejores son probablemente el cáñamo y el algodón, ya que dan una mayor cantidad de fibras puras y alargadas, pero como resultan primordiales para la industria textil, durante siglos y siglos se han fabricado en China el papel con bambú y morera⁷.

Actualmente y desde el surgimiento de la imprenta, la industria del papel ha adecuado técnicas y procedimientos nuevos para mejorar y satisfacer la demanda del mismo. Gracias a esto, el arte de producir libros se fortaleció y ahora ayudados por la nueva tecnología, se ha reducido el tiempo y los costos en su proceso de producción dejando de lado la forma artesanal y elaborando tirajes más grandes, además de que esto ha traído consigo un mayor acceso a las publicaciones, así como una mayor distribución en éstas en Europa y posteriormente en el orbe entero.

Es incuestionable la valía de la producción del libro. Gracias a ella se han plasmado las más bellas y genuinas ocurrencias escritas que el mundo a través de la contemplación y de la experiencia, haya podido crear y transmitir. Aquí mismo se han gestado y dado a conocer nuevas vicisitudes que son parte de la creatividad e ingenio que por medio de la ilustración se logra concretar y es por medio del libro que podemos contemplarlas. Así, una vez planteados los patrones primarios para una correcta, sólida y nítida apreciación del deguste contemplativo del libro, es necesario ahora abordar y complementar el esquema del libro para hacer manifiesta una forma concreta, integra y catalogándola indiscutiblemente como una asociación que conjuntamente a lo largo del tiempo y alrededor del mundo, han hecho del mismo y en muchas ocasiones, una verdadera obra de arte.

⁷*ibid.* p. 57

Es importante decir que la estructura de un libro no radica en una sola persona, sino en un grupo de individuos con distintos oficios, es por medio de la asociación de ellos que se logra ese amalgamamiento concreto de este. Es a través de la contemplación que podemos abordar estos ejemplos que engalanan la historia de los libros. El legado de libros a lo largo de su desarrollo a podido incrementar y hacer manifiesta su belleza con la integración de los artistas, que generaron una nueva ruta hacia la elaboración y el abordamiento de ellos, haciendo de los mismos unas de las formas mas bellas y correctamente ordenadas hacia la narración visual, dotando de un carácter a la obra que como complemento de un esquema que resulta implacable hacia la contemplación. De este modo el artista ha añadido a la severidad del carácter tipográfico la belleza del ornamento.

Un libro ha sido considerado como una obra maestra de la imprenta en Europa es la *Biblia de Maguncia* realizada por Gutemberg, obra que muestra una nueva manera de detallar cada parte que la forma, redescubriéndolas y haciendo de cada una de ellas, una forma concreta, bella y precisa que simbólicamente hacen del libro, una verdadera maravilla. “En cierto sentido el hombre se siente con derecho para someter todas las fuerzas del universo a las órdenes de sus fuerzas constructoras. Por ello, al organizar el espacio (en su forma plástica), no se aleja de su propio mundo natural, es decir se apoya en la naturaleza en la cual vive y piensa.”⁸ De esta forma en Europa y en todo el mundo, podemos ver la existencia de una íntima asociación entre el texto-artista, y como ella han repercutido significativamente en la elaboración de majestuosos libros. Los avances tecnológicos han sido adoptados por el hombre y han repercutido de manera significativa en su elaboración.

A partir de la invención de la imprenta de Gutemberg, la necesidad de agrupar las artes graficas, como el grabado en sus diversos soportes (madera, cobre, entre otras), se fue incrementando. De este modo desde finales del siglo XV se hicieron libros cada vez más elaborados y complejos, por lo que en la actualidad podríamos considerarlos como verdaderas obras de arte.

⁸Oswaldo López Chuhurra, *Estética de los Elementos Plásticos*, 1970. p. 69

“La tecnología del libro comienza en el siglo XV con la imprenta, imponiendo la idea de que el libro es un volumen de páginas de papel cortadas uniformes, fabricadas sobre un tejido de pulpa o madera y encuadernados entre dos portadas o cubiertas”⁹.

II.4.- Del libro tradicional a los otros libros.

“El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico; La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitarse eso mismo de la idea”.

José Martí.

Los libros no sólo exponen si no que detallan, no sólo instruyen si no que enseñan, no solo complementan si no que inquietan, no sólo entretienen si no que contienen –eso es: mis libros me contienen por eso los hago.”

Felipe Ehrenberg.

La proporcionalidad armoniosa que conlleva la realización de un libro como un volumen manifiesto en el espacio, ha repercutido en su naturaleza, y ha hecho que las formas, que se desarrollaron de manera paralela junto con la tipografía como las artes graficas, principalmente la xilografía y el huecograbado determinaron nuevos rumbos en la producción de libros. Durante los siglos posteriores a la invención de la imprenta, es decir en los siglos XVI y XVII, la gráfica entró directamente en contacto con los procesos tipográficos desplazando de algún modo, —por la cantidad de reproducciones y la posibilidad de distribución—, a la destreza de los escribas que dibujaban a mano, lo que condujo de igual modo a la reducción de los costos.

⁹ Howard Goldstein, **Libros de Artista**, 1982. p. 30

Con el paso del tiempo y las innovaciones tanto tecnológicas como conceptuales, la realización de los libros se fue revistiendo cada vez de un carácter más ornamental. Así para el siglo XVIII, la manufactura de los mismos prestó especial importancia a la apariencia de iniciales y viñetas. Es también en este siglo que se hizo manifiesta una primera incursión en la elaboración de lo que hoy se conoce como libro híbrido, pues el artista William Blake, hizo un libro en el que el mismo interviene como poeta, ilustrador e impresor.

A través de la historia del libro, éste se concibe como el resultado definitivo e inmutable, de la presentación de un texto, “lo cual implica que tanto la distribución de las palabras como el orden del libro sean exactamente repetibles, y que su forma se configure como un todo orgánico, de acuerdo con la exigencia de Aristóteles: un principio un medio y un final con ciertas convecciones al encuadernarse o al iniciar la lectura y con la ubicación del principio y el final del libro en el dorso o en el reverso”¹⁰.

La condición que el artista mantenía hacia la ilustración de los libros, era solamente de interpretar gráficamente el orden de lo escrito, situación que no cambio hasta pasados varios siglos. A partir del XX, los movimientos sociales que repercutían en la vida cotidiana, en la contemplación del entorno, en su visión y su vida, hicieron que el propio artista replanteara su vocación. De este modo se daba respuesta a un nuevo siglo que reivindicaba una responsabilidad intelectual y social: futuristas, constructivitas, dadaístas y surrealistas: “Todos se habían encontrado ya en torno a una idea en común; colocar la palabra escrita al servicio de la práctica artística inventando nuevas formas de libros y nuevas experiencias tipográficas”.¹¹

Ante los importantes cambios suscitados en torno a los libros, éstos mostraron una nueva faceta, pero logrando un nuevo significado. “La hoja como un medio,

¹⁰ Gutierre Aceves, **Editoriales Alternat**, 1984 s/p

¹¹ Luis Ángel Parra, **El Libro De Artista**, 1994. p. 5

espacio autónomo” que determinara en el transcurrir del tiempo, en mayor o menor consideración, como una obra de arte. Así, los artistas, ayudados por las nuevas posibilidades tecnológicas como el offset y la fotografía, invadirían las páginas con ideas frescas y renovadoras que pudieran ser accesibles a una mayor cantidad de personas y que estableciera así una nueva ruta hacia la elaboración del arte.

Filippo Tommaso Marinetti fue el primero que utilizó la página como espacio artístico, convirtiéndola en un manifiesto que se publicó en 1909, el cual se llamó *Le Fígaro*, difundido a través del periódico, constaba de puro texto. Las ideas que el manifiesto referían eran revolucionarias, exaltaba las posibilidades de las maquinas y la tecnología como medios de producción artística.

Así, para 1910, los futuristas publicarían su revista llamada “Lacerba”. De ella se llegaron a reproducir 20,000 ejemplares, éste éxito fue precedido por el impacto que produjeron en el lector-observador las diversas manifestaciones de éstas. Esta expresión no sólo interesaba no solamente a un publico que deseaba un cambio cualitativo en la propaganda y el arte, además involucró a un mayor publico de índole decadente, de escasos principios académicos (ya que cuatro quintos de sus lectores eran obreros) lo que generó un impacto sorprendente en el poder, que la página, como medio de propagación de ideas, alcanzó como instrumento de cambio en el arte y la cultura europea, incluyendo la Rusia aún zarista.

La tecnología fue una de las formas que constituyeron a la página como medio legítimo de expresión, ya que esta permitía una producción amplia de propaganda, carteles y volantes, a bajo costo, que se convertiría en medios indispensables y fundamentales en este nuevo trance artístico. El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para divulgar sus ideas, valiéndose de carteles hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos¹².

¹² Martha Wilson, **Libros de Artista**, 1982. p. 8

Las ideas que mayormente nos podemos apropiarnos, de la infinidad de manifestaciones hechas por los diversos movimientos, son aquellas en las que se pretendía romper con los cánones establecidos por los sistemas tanto académicos como comerciales. Así, los artistas llegaban a un público amplio por los implementos adicionales que las galerías y museos indiscutiblemente eran incapaces de proporcionar. Así, las posibilidades de trasladar, llevar y difundir las ideas futuristas encontraron en el ferrocarril y en el servicio postal el medio propicio para la propagación de sus ideas, además de ser una forma económica, libre y visualmente efectiva.

La página fue considerada como un espacio de creación. En Rusia, por ejemplo, desde 1910 se confeccionaron libros de pequeño formato donde la inventiva y experimentación surgían de la plenitud creadora y de la técnica, pues se realizaban diversos experimentos tipográficos donde vinculaban las ideas artísticas con las políticas. En el año de 1913 se publicó el libro: *Para leerse en voz alta*, que incluía trece poemas de Maiaskovski, el diseño fue realizado por Lisitzki, cuya acción comprendía precisamente la localización expansiva de la lectura.

Los surrealistas fueron otro de los movimientos artísticos que buscaban en la tecnología nuevas formas de apropiación para crear innovadores significados, quienes a partir de la fotografía, la película, grabación, y publicaciones recurrieron a nuevos materiales y al igual que los futuristas llegaron a un mayor número de espectadores, conquistando adeptos más allá de las filas académicas.

La segunda guerra mundial provoca un desplazamiento en la sede mundial de las artes, que de París se trasladó a Nueva York, con el resultado de una nueva disponibilidad tecnológica en cuanto a las posibilidades del desarrollo artístico. Estas fueron el implemento necesario para el desarrollo de las manifestaciones artísticas.

Fue Dieter Rot, artista suizo, una vez finalizado dicho conflicto, quien retomó la acción artística, al contener sus obras una gran habilidad de ejecución, pues con las posibilidades existentes de la página como medio totalmente manipulable, sus libros-objeto obedecen a un aspecto lúdico y de experimentación, manifiesto en una de sus obras fechada entre 1954 y 1957, *Kinderbuch* (libro para niños). Esta obra fue realizada por medio de impresiones a distintas plancha, compuesto de 28 páginas y de formas geométricas, cortado en dados y que, como el mismo título lo indica, estaba destinado a divertir a los niños.

Las formas bajo las cuales los artistas trascienden el espacio para poder decir cosas nuevas a través de rutas diferentes, ha sido la forma bajo la cual han surgido los llamados “no libros”, o “libros alternativos”. Éstos son elaborados bajo la convicción plena del artista de que no debe nada y no se rige por nada, y obedece más a un ímpetu creativo. Su objetivo es plasmar un sentimiento en el espacio-tiempo de su ejecución, auxiliado en gran medida por las incursiones tecnológicas que a lo largo de su desarrollo han sido indispensables, además de confidentes íntimas para la realización de un nuevo esquema artístico.



Libros realizados en el seminario.

La exteriorización confronta al espectador, pues logra un dinamismo de interpretaciones, presentes no para ser contemplados sino para ser abordados. En sí mismos son libros, no textos, —como lo definirá Ulises Carrión—, pueden o no contener palabras, pero se crea un lenguaje por medio de la simple confrontación a la que podemos o no tener acceso...

“La percepción supone en si misma un proceso de abstracción. Viene del lenguaje adquirido y busca un lenguaje nuevo, pero es por naturaleza volátil, y viene del lenguaje adquirido porque seleccionamos la información visual desde lo que sabemos. Se busca un lenguaje nuevo porque nuestra capacidad de impresión y sorpresa sigue siendo infinita, pero es volátil porque el acto perceptivo no dura en el tiempo; se produce de manera sorprendentemente fugaz”¹³.

El llamado “movimiento” de los “nuevos libros” se divulgó de inmediato debido a la circulación de materiales impresos. Este descubrimiento provocó que las corrientes artísticas volcaran su atención hacia una nueva manera de difusión de su quehacer artístico. Así, su acceso y adquisición se volvió accesible gracias a la carencia de elementos originales como grabados o fotografías, a no presentar firma y a restringir su numeración (tiraje). Esto trajo consigo la avanzada del arte con una finalidad democrática. Para 1962 entran en escena artistas pertenecientes al llamado movimiento Fluxus, provenientes de Europa, Estados Unidos, y Japón, reunidos en torno a artistas como Macuinas y Cage, quienes, se apoyaban en la tesis dadaísta que proponía deshacer la distinción entre el arte y la vida cotidiana, así como rechazar la separación entre creadores y espectadores. Éstos excluían la manipulación en la propagación de sus ideas, también a todo referente elitista y/o burócrata, lo que provocó un ambiente ideal para denunciar o abandonar las concepciones aristocráticas y sacralizantes de la obra de arte.

“El libro es ahora producción de placer que no obedece si no a leyes de fantasía. Cada producto es un juego de orden y desorden, y a través de este conocimiento sensible de los artistas procuran darle una dimensión concreta a la forma, al espacio y al tiempo”¹⁴.

En la década de los sesenta, Yoko Ono, publica *Grapefruit*, obra de trascendencia internacional gracias a la relación que la artista Fluxus mantenía con Jonh Lennon

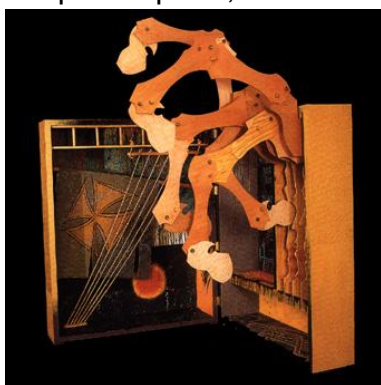
¹³ Eulalia Bosch, **El Placer de Mirar. El museo del visitante**, 1998. pp. 22-3

¹⁴ Luis Ángel Parra, *op.cit.* p. 8

y los Beatles. La obra se publicó simultáneamente en Occidente y en Japón, con lo que esta corriente vanguardista tuvo alcances globales.

“Las obras de arte nos invitan a un diálogo porque no son reflejo de ninguna realidad externa; son la exteriorización de un momento, de una vivencia interior para la cual el artista ha encontrado una forma de retenerlo”¹⁵.

Las diversas maneras de abordar un libro de artista, exigen una contemplación despreocupada, mas no desinteresada, además contribuye y repercute en un



diálogo que no necesita palabras. El orden es arbitrario, pero no caótico, desde el proceso mismo de su inventiva son temporales o atemporales, trascienden el espacio y repercuten nuestro entorno, nos hacen ver y pensarnos diferentes ante ellos, al ser una manifestación intelectual presentada físicamente. Evidentemente rompe los esquemas de la estética de

Libro de Felipe Erenberg lo bello, pero no compone el funcionamiento de los objetos. Al contrario, los re-significa, se muestra ante nosotros y nos propone un diálogo distinto.

“El libro de artista es en si una obra y no el medio de difusión de una obra. Esto quiere decir que el libro ya no es el simple vehículo de transmisión de un contenido ligado indisolublemente a la expresión y el significado; una construcción realizada en su totalidad por el artista”¹⁶.

“El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir. Todo libro del arte nuevo es la búsqueda de esa absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es la búsqueda del silencio”¹⁷.

¹⁵ Eulalia Bosch, *op.cit.* p. 69

¹⁶ Luis Ángel Parra, *op.cit.* p. 7

¹⁷ Ulises Carrión, **El nuevo arte de Hacer Libros**, 1988. p. 12

Las posibilidades en cuanto a la aparición de un movimiento alterno con ideas innovadoras y a la vez desconcertantes para la elite social y artística no fueron rápidas, ni aceptados, debido en gran medida a que es hasta 1970 cuando se realiza un escrito (ensayo), sobre dichos sucesos. Anteriormente, en 1964 surgió la primera casa editora de libros de artistas en Nueva York, “Something Else Press”, creada por Dick Higgins.

La fecha importante para el conocimiento global (por llamarlo de algún modo) que vínculo a la multitud con libros como medio legible y hacedor de su arte fue la exposición de libros de artista de 1981, realizada en la ciudad alemana de Frankfurt. A partir de ella se realizaron talleres donde la producción de libros gozó de un gran desarrollo, imprimiéndose libros de edición limitada o ejemplares únicos para algunos cuantos privilegiados.

La distribución editorial ha provocado que artistas de todo el mundo encuentren un medio pro positivo alterno e inédito en el que se dispone a través de chispazos creativos un vínculo con el espacio y su presente. De la misma manera han surgido los caprichos más ilustrativos de la imaginación, los que conllevan un contenido variable en sugerencia, debida la lectura diversa en cada página y a que la secuencia con que se lee está sujeta la interpretación del lector con lo que logra un mayor alcance de transmisión y diálogo con sus probables contempladores. Así, contenido, forma e interpretación son los elementos insolubles que configuran los libros, por medio de los cuales creadores proporcionan nuevas facturas para la confrontación con los espectadores.

II.4.1.-El libro en México.

Para una historia de los libros en México, obligadamente debemos hacer referencia a las sociedades prehispánicas: mexicas, mixtecos, mayas, entre otros. Estas culturas produjeron de manera magistral otros libros que fueron los

primeros que se desarrollaron como medio de comunicación, pero que estaban cargados de misticismo y magia. A través de estos códices —legado de belleza, elegancia y sabiduría—, los prehispánicos transcribieron el mundo y sus acontecimientos. Estos eran elaborados “con papel ámate o piel de venado”, con las que se confeccionaban unas tiras largas de 20 a 25 centímetros de ancho y de 100 a 125 centímetros de largo, aunque hay algún registro de una mayor de 100 metros. Estas tiras eran dobladas formando pliegues como hojas y eran leídas por un lado y por el otro. Además, utilizaban diversos pigmentos en su escritura ideográfica. Finalmente, realizaban cortes en seis páginas para darle una forma final de biombo. Estos son evidencia de la maestría alcanzada por los artistas prehispánicos y es justo citarlos como modelos de primeros libros. Fácilmente, pueden tomarse como modelo para la realización de libros contemporáneos, auxiliados por los elementos y materiales tecnológicos hoy accesibles.*

Comentemos este precedente porque es un nexo vívido en mi acumulación de experiencias, referentes y sucesos personales. “El impacto del presente abre generosamente las puertas a una historia significativa del pasado.”¹⁸ Al vivirlas y comprenderlas, mas nos intrigan de un modo que nos acercamos a ellas periódicamente y que a causa del momento tiempo-espacio, pretendió reclamar su hegemonía y vigencia, aunque hayan pasado varios siglos, para resurgir como medio para la confrontación de la existencia y transcripción de sucesos acontecidos, es decir, experiencias. Estas constituyen de manera determinante el medio alternativo para la elaboración de arte, de nuestro arte.

México no es ajeno a la búsqueda de nuevas formas de expresión. Estas obedecen, en principio, a un reclamo con tintes socio-políticos, pues el movimiento estudiantil del 68, cuando por manifestaciones alternativas se buscan medios para mostrar inconformidades, así como impresos con finalidades políticas, pues

¹⁸ Eulalia Bosch, *op.cit.* p. 20

* Posteriormente al comenzar a realizar mi libro fui apropiándome de ciertos elementos, que al final terminaron por determinar cierta similitud con los códices.

trabajaban para un número mayor de seguidores al defender ideales populares, con esto muchas personalidades artísticas y académicas se adhieren en busca de una democratización de las instituciones que en ese entonces los reprimían.

Los mecanismos tecnológicos manuales que volvieron barato la propagación de sus impresos propiciaron el surgimiento de los otros libros, indiscutiblemente fueron todos aquellos mecanismos. Así, en las máquinas de escribir, en las prensas portátiles, pero sobre todo el mimeógrafo, que fue el de mayor importancia. A través de este medio la reproducción de propaganda a granel, gracias a la malla previamente dispuesta con diseño que permite el paso de tinta. Se puede hacer uso de diversos estenciles: de cera, metálico y electrónico.

Gracias al mimeógrafo, la propagación de las ideas revolucionarias vieron luz; la gran cantidad de pancartas, panfletos, boletines, carteles, en fin, un sin número de manifestaciones en torno a las demandas que los estudiantes reclamaban. Y una vez más se da cuenta del poder expresivo de la hoja como medio de expresión, pues es movilizadora de masas. La expresión que enalteció esta pequeña prensa combativa se hizo notar repetidas veces. “El jueves 25 de julio de 1968, los alumnos sorprendieron a la policía con volantes impresos en la facultad de Filosofía y Letras. El cinco de octubre fueron capturados los alumnos que pegaban volantes en Tacubaya, y en otra hora de ese día la propaganda fue desecha”.¹⁹

La fuerza generadora de la pequeña prensa, la marginal cuenta entre sus filas varias publicaciones como: *El Pueblo* y *La Hoja Popular*, entre otras. De ejecución más elaborada, la *Gaceta Universitaria*, que se empezó a imprimir en los talleres gráficos de la UNAM.

El movimiento del 68 es pues parte primordial en lo que se refiere al surgimiento de los materiales y formas que a la postre servirían para la realización de los otros libros. Y es en sus hojas mimeografiadas donde podemos vislumbrar el interés por lo nuevo, lo temporal y lo propositivo.

¹⁹ Raúl Renan, *Los Otros Libros*, 1999. p. 34

Después del movimiento continuó el interés generado por las diversas y provechosas formas en que los materiales se prestaban para la intervención artística, de este modo es que algunos artistas encontraron una forma concreta, eventual y practica para expresar sus ideas, dejando del lado el sistema y buscando en cualquier lugar el medio y forma para mostrarse no dependiendo de las galerías ni espacios donde anteriormente fluyera la contemplación artística. Dentro de los artistas que podemos citar sobresalen Elena Jordana, Marcos Kurtycs y Felipe Ehrenberg. La primera manifestó que la creación no era exclusiva de las editoriales, con ese aliciente, propone hacer la elaboración de libros sin premura y con medios como el mimeógrafo, los sellos de goma y cartón. La gran plusvalía que este tipo de libros aporta se debe a que se realiza con medios y materiales convencionales, sin dependiendo de las editoriales, puesto que los materiales son ahora accesibles para hacer ediciones propias, ante esto, pues todo es válido. Los materiales bajo los cuales la autora realizó algunos de sus libros varían desde el papel estraza, cartón de cajas recicladas la incorporación del mimeógrafo.

“En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros. Hacer un libro es actualizar su idea secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos lingüísticos o no”²⁰.

Marcos Kurtycs, polaco, llegó a México y a través de su reflexión e inventiva imaginaria, proporcionó nuevos parámetros en la elaboración de los libros, dentro de su obra destaca: “La rosa de los vientos”, impresa en el mismo cuerpo, y pliegos de papel, dando forma al libro humano, presentada en el Museo de Arte Moderno; “acción al medio día”, en el que destacaba el nacimiento del hombre, elevándose en un acto de impregnar de tinta sobre el fondo blanco del papel. Fue impreso en la casa del lago de Chapultepec. Sus libros evocan lo efímero y obedecen evidentemente a un libro único.

²⁰ Ulises Carrión, *op.cit.* p. 2

Felipe Ehrenberg, uno de los artistas que ha contribuido a la elaboración y divulgación de las obras-libro, una de sus obras fue incluso reconocida por un record Guinness. Este hecho tuvo lugar en un ferrocarril en marcha con el nombre de Edición del Centenario de Thomas Alva Edison “en el cual logró reunir las opiniones, expresiones y ocurrencias de 108 artistas mundiales que viajaban invitados al festival de la música experimental Ices celebrado en 1972 en Edimburgo. En el año de 1970 crea con Richard Kriesche la Beau Geate Press, logrando publicar 153 ejemplares de libros, los cuales en su gran mayoría eran elaborados con un estilo de manera muy depurada, de forma artesanal. La obra de Ehrenberg posee características auténticas y que dan a la obra gran expresividad, ya que las mismas carecen de cubiertas o de paginas, siendo de muy diversas formas, pero siempre como característica primogénita de los libros alternativos lograr una lectura distinta cada vez que el espectador confronte la obra, logrando en ello un espacio a la vez alterno, ya que es en el momento de acercarse hacia la obra el momento final de su acción generando no solo una lectura lineal, si no proponiendo un amalgamamiento que surge a la hora de abordarlo. En este tenor los libros carecen de tiempo ya que no corresponde a un principio y a un fin si no a una infinitud dentro de la cual los patrones de orden los da el espectador en el sentido en el que anteriormente el artista haya previsto, siendo este el fin último de un libro alternativo que hace de las obras de arte un nuevo medio para llenar de asombro y configurar un espacio. Su espacio en la grandilocuencia del mundo contemporáneo.

II. 5.-Los libro alternativos.

Por las diversas formas de los libros alternativos, se hace necesaria una clasificación de los mencionados libros. La clasificación se ha tornado minuciosa

para precisar género pertenece tal o cual obra. Así, mencionamos las dichas formas por medio de las cuales será más fácil adentrarnos en esos los libros.

- Libro ilustrado.
- Libro de artista.
- Libro objeto.
- Libro híbrido.
- Libro transitable.

Libro ilustrado.

Es una de las manifestaciones artísticas más bellas y pacientes dependiendo de la edición del libro. En él se manifestaban las formas interpretativas del artista hacia tal o cual escrito, y eran ellas determinantes para la obra, imaginada tanto por el dibujo como por la grafía, es decir hacemos una doble lectura: escrita y visual. Además de interpretar, recrea un pasaje alterno en la resolución del mismo. Así, en este tipo de libros se percibe un gran apego a la interpretación, que corresponde a un espacio para el deguste del mismo.

Libro de artista.



Se considera libro de artista, aquel en el cual el artista que lo realiza se involucra mayormente en el, determina y si es posible realiza el material con el que confeccionara la obra, si existe texto es de su autoría, y en tamaño puede exponerse como muy personal y no de una dimensión muy grande aunque al leerlo se puede desplegar y articular un libro de un tamaño inesperado, en si la característica radical de este tipo de libros es que el autor lo realiza íntegramente.

Libro objeto.

Su mayor aporte se encuentra en el espacio donde se desenvuelve. Su forma sugiere un reto mayor, ya que requiere la lectura hacia un objeto físico. Es así que la exteriorización del libro plantea un acecho y abordamiento del mismo, en infinidad de circunstancias, proponiendo una integridad global hacia la obra que solo al abordarla se puede interpretar.



Libro de Homero Santamaría

Libro híbrido.

Éste amalgama materiales, ilustraciones, textos, formas, objetos y por sus características presenta una riqueza visual extraordinaria. Recopila diversas características de todos los otros libros y crea un discurso que debe de confrontarse según sea el libro y desmenuzarlo a placer como cualquier otro.



III.- La estampa del retrato

III.1.-El retrato contemporáneo

“A grandes intervalos, en la historia, el modo de percepción de las sociedades humanas se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia”

Walter Benjamín

“Son los que miran quienes hacen los cuadros”

Marcel Duchamp

“El contenido es una hojeada, una visión fugitiva, una mirada pasajera”

Bill de Kooning

Hoy día tenemos una gran diversidad de posibilidades respecto a la resolución plástica-artística, una gran parte de ellas esta determinada por accesorios tecnológicos o por medios donde la forma se hace más válida por la idea que por la obra física, haciendo de ello, un quehacer, en determinados momentos, efímero, e inclusive lúdico: “Las obras de arte han cambiado de modo y operación. Ya no les importa tanto representar o significar. No hacen referencia aun mas allá de si mismas: ya no simbolizan nada”¹.

„Y que además, en este tiempo, las políticas culturales lo relegan a un segundo plano dando preferencia a expresiones que tienen que ver mas con la moda y los artificios”².

Parece ser que dentro de la ejecución artística contemporánea existe un desenfado por adquirir de manera paulatina, sea uno grabador, pintor, escultor o cualquiera de las modalidades que la plástica en su infinitud nos proporciona, y

¹Yves Michaud, **El arte en estado gaseoso**, 2007. p. 85

² Jesús Martínez, **Historia del Grabado 1**, 2006. p. 50

que sólo el trabajo diario dentro de el taller logra definir con el transcurso del tiempo, riqueza a partir de las experiencias y confrontaciones del quehacer artístico.

Mi interés es generado por un transitar diario, cotidiano, encontrando en el rostro un sin fin de argumentos para situar mi percepción de los otros y por medio de la transcripción de caracteres de identificación determinados en el rostro, plasmar mi inquietud de los personajes y así lograr una asimilación generada al momento de bocetar tal o cual personaje, para concluir con la observación del espectador con lo cual se pueda establecer un dialogo único en la confrontación de dichos retratos. En todo momento, me he apoyado en las técnicas tradicionales, en su conocimiento y su redescubrimiento.

La situación del retratista obedece hoy a características totalmente distintas de épocas anteriores. Podría inclusive ser cuestionable su contribución al arte contemporáneo, ya que existen avances que hacen de los mismos, cuestiones secundarias. Sin embargo, ningún aditamento tecnológico podrá ni mucho menos lograr la calidad de la representación artística, que el tiempo ha legado en su transcurrir. “Todo lo que el hombre realiza con su propia mano exige un mayor y sostenido esfuerzo y sacrificio, y por eso mismo, su resultado es mas profundo y mas bello”³.

En este capítulo trabajaré con un seguimiento de sucesos, experiencias y procedimientos por medio de los cuales, estructuré el proceso para la realización de un libro de artista. A través de los retratos, propongo acercamientos a la creación, logrando con esto una obra de arte, una forma manipulable para el espectador, que convierte esto en un diálogo entre el artista, el espectador y la obra. La funcionalidad del se establecerá a partir de la intervención directa con un objeto. En este caso, el del libro, que al contener retratos logrará una asimilación a través de reconocer las diversas actitudes que muestran los retratados, refiriendo

³ Gustavo Cochet, **El Grabado**, 1943. p. 113.

en esto a una característica de los otros libros. Así, a partir de la confrontación surgirán las diversas lecturas que cada espectador logre crear al contemplar el objeto. Todo retrato posee una virtud primordial que a través del tiempo, ha logrado manifestarse gracias al genio de los artistas. Esta es uno de los elementos que tiene mayor significado en un retrato: el carácter. En los retratos del libro traté a cada personaje con un carácter único, lo que significó sólo abordar una de las posibilidades que podría elegirse en el momento de elaborarlos y llevarlo a cabo según mi percepción y gusto.

III.2.-Algunas consideraciones previas para la elaboración del libro de artista.

He mencionado ya que el objetivo de esta tesis es el desarrollo de un libro alterativo. Por ello las posibilidades existentes en torno a su elaboración son infinitas. Dentro de esta infinitud, encontré un primer problema al momento de realizarlo pues tuve que delimitar la investigación y ser concreto con las metas que trataba de alcanzar. La investigación se delimitó en primera instancia a hablar sobre el retrato y a hacer algunas consideraciones sobre el mismo. Posteriormente, fue necesario situar de manera breve la historia de los “otros libros”, mencionando tanto sucesos internacionales como su desarrollo en México, culminando en este capítulo con la propuesta plástica que es la elaboración de un libro de artista.

En este contexto fue que decidí realizar un álbum grafico, haciendo alusión a los álbunes que todos en algún momento de nuestra vida hemos podido contemplar, ya sea personales, ajenos, familiares o de infancia, entre otros, dentro de los cuales y bajo determinadas circunstancias hemos podido apreciarlos, ya que al ser el retrato el tema principal, obedece a una relación sumamente estrecha poseer dentro de los mismos una gama de fotografías en la mayoría de sus paginas. Estos en forma y material con los cuales realicé el libro, evoqué uno de los primeros libros de belleza inigualable que el hombre desarrolló tanto por la forma depurada de sus materiales como por su contenido. Me refiero a los códices,

manuscritos que desmenuzaban de manera increíble la cosmovisión del mundo, que son los códices que más adelante retomaremos.

La variante radica en la forma de abordar cada libro, ya que ninguno en la historia de libros alternativos se vuelve a repetir: “Su forma puede variar y el material, tomando en cuenta que este tipo de libros tiene conexión con el pasado, pero se hacían a lo mejor por necesidad o al no encontrar los materiales apropiados, o por lo contrario querían que duraran mucho mas tiempo, entonces escribían en materiales poco convencionales, por ejemplo el Coran, que fue escrito por Mahoma en omoplatos de carnero, los hindúes escribían sobre hojas de palmeras, los babilonios y los asirios lo hacían en arcilla y los libros-cintas que hacían los egipcios cortando tiras de papiros, o los de piedra- libros que eran labrados sus mensajes en latín y en griego en fin había una gran diversidad de materiales”⁴.

Las posibilidades para la elaboración de un libro alternativo son determinadas en todo momento por el artista, desde la elección del tema, la forma de resolverlo y los materiales. Tomando esto en cuenta, mi álbum grafico —plegado en forma de biombo— asemejando en ello a los códices, fue precedió por un anteproyecto donde la idea fue herrada, desechada por carecer de una relación intima entre el tema y el objeto, además de que era visualmente poco comprometida. Así, el álbum grafico apareció como el mejor soporte para la interacción personal.

El primer esbozo de lo que pretendía hacer era un tanto vago y a la vez ajeno. En aquel momento traté de elaborar un rompecabezas. Recordando una de las funciones de los “otros libros” —aquella que proponía un dialogo intimo y la vez lúdico— pretendía por medio del descubrimiento de los diversos retratos, genera la lectura del libro. Finalmente, esta idea fue rápidamente desechada. Debido a que la conexión existente entre un juego de armar y la forma de los retratos ponía en riesgo su contribución y terminaría por transmitir solo un enfado hacia la obra, ya que la carga emotiva o receptiva que un retrato puede proyectar, se da en una

⁴ Raúl Renan, *op.cit.* p. 18.

circunstancia de reconocimiento íntegro, y es a partir de esto que se puede llegar a entablar un diálogo.

De esta forma decidí realizar la obra plástica del libro en el terreno de la gráfica elaborándola con algunas de las técnicas de grabado en lámina, llamado también grabado calcográfico o huecograbado. Hay que decir que “el grabado en hueco desde la colonia se enfocaba generalmente a la elaboración de monedas y medallas, mientras que el grabado en lamina, en cambio, se elabora con la técnica del aguafuerte, utilizando buriles y otras herramientas, que con el tiempo el término se deformó y lo que hoy conocemos como grabado en hueco, en realidad es grabado en lamina”⁵ Las técnicas empleadas en el libro son: punta seca, buril, aguafuerte y mezzotinta; Decidí escoger éstas, pues por sus diversas cualidades y calidades, fueron las que mejor convinieron para llevar a cabo los retratos.

III.3.- El grabado y las técnicas en la elaboración del libro

El grabado ha estado presente desde la más remota antigüedad. Quedan como testimonio aquellos trazos que sin más propósito que el de servir como ornamento se realizaban con la ayuda de un instrumento agudo o cortante sobre una superficie plana e inflexible. De éstos se preservan testimonios como las grutas de Nueva Gales del Sur, y la cueva de Altamira. Además, a través de la obtención de materiales dentro de estos mismos lugares se pudo comprobar que se realizaron incisiones que ahora son consideradas como un primer indicio de grabados. El material cualquiera que sea, hacia referencia al grabado y los soportes eran desde huesos de animales, sílex, hasta piedras preciosas, entre otros.

Hasta que se descubrió la posibilidad de la reproducción de múltiples ejemplares, el grabado sólo era concebido como medio de ornamento o decoración. Fue hasta la aceptación y descubrimiento de la conocida como “matriz” que se llega al planteamiento de un nuevo arte, el de la estampación, anterior inclusive a la

⁵ Jesús Martínez, *op.cit.* p. 44.

impresión de Gutenberg. Antes del grabado, la multiplicidad era lograda solamente por los copistas que reproducían todo manualmente como habíamos comentado en el capítulo anterior.

La primera impresión de lo que actualmente se considera como grabado en metal, tuvo lugar en el año de 1452. Fue resultado de un evento totalmente casual y debemos al orfebre florentino Maso Finiguerra, que por consiguiente también era grabador, dibujante, escultor cincelador, etc. “En ese tiempo, los orfebres se dedicaban a grabar y esmaltar pequeñas placas de plata u otros metales finos. Una vez sacada la plaqueta, era de práctica sacar un molde y contra molde, con barro y azufre, antes de esmaltarlo, operación esta que comprendía en llenar los trazos de buril no solo con esmaltes, sino con la aleación de otros metales que en su fusión, daban un tono distinto a la plaqueta, ofreciendo a la vista hermosos contrastes. El molde que se sacaba del grabado se hacía para determinar mejor la combinación de metales y esmaltes con que se incrustaría en dicha parte grabada al buril. Sin duda con el fin de simplificar esta operación Finiguerra, se le ocurrió sacar otros moldes acaso con tinta preparada con negro humo, y descubrió, de pronto la impresión del grabado en hueco, como un fin en sí y no sólo como complemento o fase de otro trabajo”⁶.

Fue así como a través de la identificación de un objetivo concreto y por medio de la experimentación surgió el grabado. “Hoy podríamos definir que un grabado es la matriz, el taco de madera, la plancha de metal o todo material incidido o tallado, susceptible de recibir tinta y que permite trasladar la imagen al papel, a través del proceso de estampación o impresión, tantas veces como sea necesario”⁷.

Existen distintos materiales para llevar a cabo un grabado. Dentro de los metales, el más apreciado es el cobre ya que reproduce más fielmente las incisiones. Además de la compacidad, dureza, resistencia, etc., repercutirá en el acabado del grabado, garantizando una buena impresión y la posibilidad de aguantar un largo

⁶ Gustavo Cochet, *op.cit.* p. 24

⁷ Rosa Vives, **Del cobre al papel**, 1994. p. 19.

tiraje. Actualmente uno de los materiales que se utilizan con mayor frecuencia para grabar es el zinc, de consistencia más blanda, menos resistente, pero garantiza mayor fidelidad en la reproducción de lo dibujado sobre la matriz. Existen otros metales como el hierro y el acero, pero en ellos el trabajo se vuelve un tanto burdo y la fidelidad en la impresión puede variar considerablemente en relación con los mencionados anteriormente.

Las incisiones que se realizan sobre el metal se clasifican en dos grupos: La primera se le denomina "incisión directa". En esta se incluyen técnicas de el buril o también llamado talla dulce, la punta seca y la mezzotinta. Se ejecutan excavando o incidiendo directamente con una herramienta sobre el metal. Al segundo grupo se le conoce como incisión indirecta y esta es realizada por medio de la corrosión de un mordiente. Las técnicas que se realizan bajo esta forma son principalmente el aguafuerte, el aguatinta, barniz blando, azúcar y también la mezzotinta, solo que en ésta, el procedimiento se realiza resinando la placa con resina colofonia u alguna otra. Posteriormente se fija por medio de calor y, una vez adherida al metal, se ataca por medio del ácido o también llamado mordiente. Para cada metal hay un ácido específico, por ejemplo, para el cobre es utilizado el percloruro de hierro, además la concentración en cada uno de ellos está determinado por la experiencia del artista y la gradación es realizada por medio de volúmenes de agua. En el zinc se utiliza ácido nítrico. De igual forma, la cantidad en concentración de ácido depende de cada artista y de los efectos que quiere dejar en la lámina. En el taller de huecograbado de la ENAP-UNAM a cargo de la profesora María Eugenia Figueroa, se utilizan tres distintos tipos de ácidos en los cuales la concentración es la siguiente: Para aguafuerte y aguatinta la unidad de medida es un volumen de ácido nítrico por 20 de agua, para barniz blando un volumen de ácido por quince de agua, y para la técnica de azúcar es un volumen de ácido por diez de agua. Estos patrones pueden variar dependiendo de la relación, experiencia y objetivos que cada artista plantee.

La destreza encontrada en los grabados de los grandes maestros tales como Durero, Rembrandt y Goya, presentan parámetros casi inalcanzables, pero también es cierto que estos dejan gran enseñanza y dan cátedra de disciplina, oficio y amor por el grabado. Así, a lineamientos de esa envergadura los medios y las técnicas empleadas en ellos hacen de los mismos, grandiosos ejemplos de diferentes formas de abordar el grabado en hueco.

Buril o talla dulce

Es una de las técnicas más antiguas en el grabado. Corresponde a los llamados de “incisión directa”. Su procedencia tiene relación directa con los trabajos de orfebrería y debe su nombre a la herramienta con la cual se elabora el buril que es una barra de acero consistente, afilada por un extremo y por el otro cuenta con un mango de madera en forma de champiñón para facilitar su uso. Durero fue uno de los artistas que hizo gala de esta técnica mostrando un gran desempeño en la láminas y tacos de madera realizadas con buril. Hoy en día es una de las técnicas menos utilizadas tanto por la dificultad de su aprendizaje como por el daño que causa a la vista debido al reflejo del metal. Sin embargo, es usado para elaborar líneas precisas o de retoque en técnicas como el aguafuerte o la punta seca con el buril se logra una mayor nitidez y riqueza dentro de la calcografía.

Punta seca.

Es una de las “técnicas directas” y su nombre se debe al material con el que se hace la incisión sobre la lámina, es decir, sobre una barra de metal muy dura, afilada cónicamente por el extremo inferior. La forma en la que se maneja la punta seca debe ser perpendicularmente a la placa, como si se dibujara con un lápiz. Al momento de incidir sobre el metal la punta deja a ambos lados de los bordes de la línea trazada, unas “rebabas” que hacen una de las características principales dentro de esta técnica. La línea resultante es muchas veces borrosa e irregular en su recorrido y su profundidad. La irregularidad que se logra con esta técnica hace

que su tiraje sea limitado, ya que las “rebabas” existentes se van aplanando gradualmente en cada estampa.

Aguafuerte

Esta técnica es una de las más recurrentes en la elaboración de grabados desde su surgimiento en Alemania, en el siglo XV y hasta nuestros días. En ella se encuentra la pareja perfecta entre el barniz y el mordiente para su registro y permanencia, ya que logra plasmar en el metal la delicadeza y sensibilidad del artista a la hora de incidir sobre la plancha y retirar el barniz, pues la incisión se logra gracias al mordiente, logrando con esto una diferencia clara con la técnica del buril y la punta seca, que requieren de fuerza mayor para su registro. Así todo barniz retirado dará vida a la estampa. Esta operación podrá ser repetida cuantas veces sea necesaria para dar mayor énfasis, definición y perfección a cada figura hecha con la técnica del aguafuerte.

Mezzotinta o manera negra.

En todas las técnicas del grabado, es a partir de la saturación de líneas que se logra una escala tonal que va del blanco hacia el negro. En la técnica de mezzotinta se une a la inversa gracias a un graneado que se aplica a toda la placa con una herramienta llamada “berceau”. La forma de uso de la cuna es perpendicularmente a la plancha haciendo un movimiento de izquierda a derecha, logrando con ello marcar estrías sobre el metal logrando un negro profundo con ciertas calidades aterciopeladas, que no es posible conseguir por medio de los ácidos en la técnica de mezzotinta indirecta. Así, una vez saturada la placa de graneado, por medio de bruñidores y raedores, se procede a valorar del negro hacia el blanco, llenando al procedimiento de un misticismo mágico, que repercute al finalizar en un grabado de una belleza que no es comparable con otras técnicas.

III.4.- Desarrollo de la propuesta plástica, “La Estampa del retrato”.

III.4.1.-La solución plástica.

Una de las manifestaciones artísticas, plásticas, dentro de la cual he elaborado mi trabajo profesional ha sido de grabado sobre metal, en el que he podido plasmar mis intereses, y a la vez he logrado desarrollar un lenguaje que a través de la experimentación —determinada por el error y el acierto— ha conseguido un buen diálogo entre técnica y concepto. Así, una vez enterado del Seminario de Libro Alternativo dirigido por el Doctor Daniel Manzano Águila, decidí acercarme para, a través de las posibilidades que un libro alternativo sugiere, emprender un trabajo en alguna de sus modalidades. Fue así que la estructura de mi libro está orientado hacia la grafica. Realice diez retratos sobre lámina de zinc, en las diversas técnicas arriba mencionadas. Las dimensiones de los grabados fueron elegidos desde un principio, pensando en la disposición de los mismos en el espacio. Esta por demás decir que también fue planeado tomando en cuenta de igual manera su tarea final, es decir, integrar un libro de artista, por lo que las medidas de cada una de las láminas es de de 24 x 29 cm.

■ Preparación de las placas para el desarrollo gráfico.

Una vez determinadas las dimensiones de las placas, se llevaron a cabo algunos preparativos previos, que deben de ser mencionados. Estos forman el proceso de inicio de elaboración de una estampa y son básicos para lograr una buena calidad. El proceso es simple y cuenta de tres etapas distintas: biselado, pulido y preparación, según sea la técnica a realizar.

-Biselado: En él se pretende generar un borde uniforme en todos los lados de la lámina. Se recomienda realizarlo con una inclinación de 45 grados aunque la misma puede variar y no afectar el resultado final, se realiza con limas de metal y es mejor comenzar con una de grano muy burdo y progresivamente ir las afinando.

Al final con un raedor se pueden “rasquetear” y lograr un biselado uniforme y que a la hora de la impresión no dañe el papel por la presión, pues una de las características primordiales del grabado en metal es dejar el gofrado del bisel, llamado también, cubeta, pisada, huella, canalón, mancha o testigo.

-Pulido: Una vez hecho el bisel se procede a pulir la placa, acción que se realiza con la finalidad de deshacer la beta de la lámina, para lograr una unidad integral del metal, sin alteraciones, y que al ponerla frente a nosotros, refleje como espejo. Hoy día la tarea es procesual hasta cierto punto fácil. Anteriormente el material hacía que el trabajo fuese arduo en cualquiera de sus facetas, como bien lo comenta Gustavo Cochet, refiriéndose en este caso a las láminas de cobre:… “Luego se frota bien y en todo sentido con un poco de greda y agua limpia, hasta que no quede trazo de golpes de martillo. Después se repite la operación con piedra pómez frotando y alisando cada vez más. Enseguida se toma una piedra de afilar, fina y finalmente, con una carbonilla de sauce mas gruesa que las que se usan para dibujar, se termina de pulir empleando siempre nada más que agua… Después viene la operación de bruñir, se hace con bruñidor de acero redondeado y algo curvado hacia la punta. En principio es recomendable pasar el bruñido en sentido diagonal; pero es mejor atenerse a las particularidades de cada plancha.”⁸ Actualmente el pulido se realiza con una lija de agua agregando agua o petróleo, se talla en el sentido que se aprecia en la lámina y con una lija usada o asentada, pues con una nueva, por muy fina que ésta sea aun esta, aún se encuentra demasiado burda para esta tarea. Si no se cuenta con una lija asentada es importante desgastarla frotándola cara a cara consigo misma. Una vez hecho esto, se procede a limpiar la lámina con agua y después secar muy bien, se le aplica una capa de “brazo” (cera) para metales para concluir. Al final, la placa se limpia con detergente para que ésta quede totalmente desgrasada y lista para comenzar el grabado en las técnicas del buril y la punta seca.

⁸ Gustavo Cochet, *op.cit.* pp. 178-9

-Preparación de la lámina para grabar al Aguafuerte.

Al comenzar un grabado al aguafuerte lo primero que hay que realizar es el barnizado de la plancha. Esta se prepara con anterioridad dejándola totalmente desengrasada. Un barnizado puede prepararse de dos maneras diferentes, una con “barniz duro”, calentando previamente la placa, depositando una cantidad de barniz, esparciéndolo uniformemente por toda la plancha con una muñeca. La segunda es la que yo prefiero por disposición de la gradación del barniz y por tiempo, en que se utiliza un pincel o brocha según la dimensión de la placa. Se trata del mismo barniz sólo que al del segundo procedimiento se le agrega una mayor cantidad de trementina o aguarrás, lo que hace que el barniz se adelgace y pueda emplearse de forma líquida. A mayor cantidad de trementina o aguarrás más traslucido y delgado será el barniz determinando el mismo un factor positivo y otro negativo. El primero permite observar mejor todo lo trabajado, pero no un tiempo prolongado dentro del mordiente ya que por ser tan delgado tiende a abrirse y no penetrar en el hueco, sólo genera grises y aplanar lo previamente trabajado. Así que la mejor forma de recubrir una placa al aguafuerte es logrando con el barniz un color uniforme, parecido al ámbar, y repetir la acción de cubrir la placa con éste conforme avance el proceso de su elaboración.

■ Dibujos preparatorios para la realización del grabado.

Con anterioridad a la elaboración de los grabados hice bocetos, con el objetivo de distribuir de forma armónica al retrato dentro de la lámina, además de visualizar el carácter y su estructura total dentro del espacio. Considero que formativamente debe organizarse de ese modo, pues la especulación dentro de la lámina puede existir, sin embargo el planear con anterioridad la solución del espacio-forma, mediante el dibujo determina una realización de la estampa de forma más consiente. Por lo tanto llevar un proceso



progresivo dibujo-grabado-medios de solución plástica mediante las posibilidades de la técnica tendría como resultado una estampa de calidad.

■ Calcado del dibujo en la placa de metal.



Una vez resuelto el dibujo procedí a la transferencia de éste a la lámina, con el uso de papel albanene y papel calca. Hice un repaso por todo los contornos que delimitaron el dibujo registrando bien en medida de la presión a la cual sometía el recorrido del lápiz, después sutilmente, repasé el contorno con la punta seca. Posteriormente en el caso de aguafuertes desengrasé la placa y revestí con el barniz para después comenzar las incisiones que registrarían los grabados.



■ Proceso del grabado.

Ahora hablaré acerca de la manera en la cual he desarrollado un proceso personal en cuanto a la forma de abordar cada estampa, si bien es cierto que constituye una misma situación dentro del ámbito plástico, cada estampa se torna muy distinta la una de la otra, aunque técnicamente pertenezcan ala misma propuesta de desarrollo técnico. Es de este modo que cada vez que hago nuevas líneas y, en el caso de los aguafuertes, reviso y veo lo que voy construyendo, saco pruebas de estado y percibo como el grabado va tomando forma. Menciono lo anterior por que una parte del libro muestra esta inquietud muy personal por reflejar el proceso de elaboración de los grabados. Por ello una de las estampas lo ilustra y se torna muy descriptivo en cuanto a la manera de abordar y resolver un ejemplar único. El retrato está impreso en papel 100% algodón de 250 gramos de la marca guarro

súper alfa y son siete los diferentes pasos que quedaron registrados como parte del proceso elaboración de la estampa. Una de las cualidades que hacen del grabado una manifestación auténtica y única es el de la multiplicidad.

Una vez que finalicé cada estampa, elaboré los colores por medio de los cuales pretendía hacer los ejemplares para el libro. La elección de los colores se fue dando a partir de la revisión de las pruebas de estado.

III.5.- Lo tradicional y lo artesanal en la realización del libro de artista

III.5.1.- Los códices y el papel amate.

Dentro del proceso en que se fue gestando mi libro, surgió cierta similitud tanto en forma como material, a una de las primeras manifestaciones artísticas, también considerados como muestra de “otros libros”, que son los códices: “Un códice se puede definir como un documento prehispánico o colonial, pintado con materiales y técnicas indígenas o europeas que contiene pictografías o iconos de pintura indígena. El término fue acuñado en la Europa del siglo XI y se utilizaba para designar documentos compuestos por hojas cosidas por un solo lado.”⁹ De esta forma involuntariamente e incluso ajeno a la manera formal y real dentro de la apropiación de un objetivo logré evocar una manifestación plástica bellísima misma, que debido a la misma conquista, pocos prehispánicos se conservarán. La mayoría de ellos se encuentran en Europa y se les designa el nombre del lugar donde están o de quien en su momento fue quien los dio a conocer. Los principales materiales para la elaboración de los códices fueron el papel de fibra de maguey, la piel de venado, pero la mayoría fue hecha en papel amate. Se dice que no existe tema que no se plasmara de forma extraordinaria en el contenido de los códices.

Para la elaboración de mi libro, decidí realizar las estampas en papel amate, el cual “tiene una larga tradición en nuestro país, a juzgar por los hallazgos de

⁹ Revista Arqueología Mexicana marzo abril 2006, p64

piedras con acanaladuras que para ello se empleaba. Para hacer el papel se desprenden tiras de corteza, se dejan remojar y se desprende el interior de la corteza y las largas tiras se cortan en trozos más cortos, de tamaño adecuado al que tendrá el papel; luego se colocan varios de estos trozos sobre una tabla bien



lisa y se golpea con un mazo que tiene estrías paralelas. Con los golpes, los trozos se unen por los bordes y, para dar más grosor y consistencia se repite la operación poniendo sobre la primera capa otros trozos cruzando los anteriores.”¹⁰ Debo decir que no fue nada fácil hacer la reproducción de las estampas para el libro, ya que al ser un papel realizado a mano y no contener ningún tipo de

aglutinante, goma o pegamento que de una mayor manejabilidad al humedecerlo, fue imprescindible un buen manejo y disponer de tiempo para llevarlas a cabo. Existieron pérdidas de papel por el mal manejo de la presión en el proceso de elaboración de las mismas. Hubiese sido casi imposible terminar el libro sin la ayuda de los compañeros del taller, siendo de vital importancia su participación para lograr las impresiones sobre el molde.

Una vez hecha cada estampa me percaté de que cada grabado adquiría cualidades, en torno a la misma naturaleza mágica y mística del papel, sin embargo, la calidad de la estampa en algunos retratos mermaba, así que para la presentación final del libro realicé los mismos en papel Guarro súper alfa de 250 gramos, pudiendo mostrar en ellos la calidad real de la estampa.

¹⁰ Instituto Nacional de Antropología Los códices de México Pág. 24.

III.6.- Realización del libro.

Teniendo ya listas las estampas en el papel amate, las puse sobre un soporte de madera para su mejor manipulación y permanencia.



El montar dichos papeles sobre la madera al igual que la impresión generó nuevos y distintos problemas para manejarlos pero una vez recubiertas las primeras tablas, se hizo más fácil maniobrar las tablas. Una vez montados

se dispusieron en forma de biombo, con bisagras hechas de piel de cabra. El objetivo de hacerlas con este material, estuvo orientado hacia la idea de conservar una elaboración de tipo artesanal tradicional, y lograr una armonía íntegra entre la disposición de los grabados, el material

donde están impresos y la unidad total del libro. El pegado del papel se realizó con caseína, proteína de la leche que resultó un material de gran calidad, pues el mismo pegué la estructura de madera donde residirá el libro, además mostrando que es un material de gran fijación y una adherencia ideal y de gran resistencia tanto para el papel como para la madera.



En la fotografía se observa, uno de los costados donde se depositaron los grabados impresos en papel Guarro súper alfa de 250 gramos, que como anteriormente mencionamos son la reproducción de los mismos grabados impresos en amate, más los siete grabados únicos que integran el estudio del proceso de realización de una de las estampas.

Una vez dispuesta todas las copias en papel de algodón, se cocieron, para que al momento de desprender las tapas del libro se generara esa dimensionalidad en

forma de biombo, a su vez que contribuye a que el espectador intervenga, recree y construya la lectura que el material le sugiera.

La estructura del libro se hizo con madera asemejando un libro convencional, cuyas dimensiones serían de 34.5 x 45.5 cm. Y fue revestido con piel de cabra. Cada una de las pastas se desprenden los grabados realizados en papel Guarro,



es decir, las estampas únicas que ilustran el proceso de elaboración de un grabado, por un lado, y por el otro los mismos grabados que se imprimieron en amate. Todos los grabados fueron cocidos a mano con hilo de cáñamo para ensamblarlos, logrando de este modo que al desprender las pastas se despliegue, el biombo y se obtenga una lectura de un solo golpe del contenido interno del libro.



Los retratos impresos en papel ámate tienen diversas formas de ser leídos. El tiempo y el espacio constituyen un papel trascendental ya que estos

determinarán la forma en que pueda llevarse a cabo la apropiación del libro y su lectura. El espectador deberá recorrer la unidad del libro y dependerá de



él, la forma en la cual desmenuzara sus entrañas. Es importante mencionar que la disposición de los grabados impresos en amate asume cierta similitud con la lectura de los códices, es decir por el reverso el libro también puede recorrerse de una forma más personal, pero también asumiendo la lectura a placer, sin seguir un orden ni una jerarquía, por lo que el libro podrá manipularse cual si fuera un álbum o leerlo gradualmente como la disposición de un biombo en el espacio.

OBRA TERMINADA.



IMPRESIONES EN GUARRO



GRABADOS EN PAPEL AMATE



ESTUDIO DEL PROCESO DE GRABADO



LA ESTAMPA DEL RETRATO

LA ESTAMPA DEL RETRATO.

CONCLUSIONES

Por medio del seminario desarrollé una mayor apropiación y acercamiento a mi tema, conforme el proyecto fue avanzando se fueron modificando las ideas primigenias, las representaciones e interpretaciones alrededor de él y fue en medida de lo transitado e investigado que lo teórico complementó lo práctico, asimilando ciertos factores que retribuyeron la experimentación plástica función de lo experimentado que se va forjando un enriquecimiento tanto en propuesta como en la técnica.

A lo largo de la elaboración de un libro alternativo, en este caso un libro de artista, no estuvo exenta de problemas en un principio originadas por el mismo desconocimiento de la propuesta. Tenía la referencia sobre ellos, sin embargo desconocía su elaboración, también carecía de una propuesta a tal manifestación plástica, pero una vez dirigida a través de las experiencias, referencias y comentarios que sobre el surgieron a lo largo del seminario se fue construyendo el proyecto con solidez y consistencia.

A través de mi propuesta he construido un lenguaje plástico propio y por medio de la integración de un libro alternativo, la propuesta se enriquece y resignifica. Además de que sugiere una manera distinta de ser contemplado. En él toda ocurrencia fue válida, ya que se sugirieron varias formas de resolver su objetivo, sin embargo en ello no entró la especulación ya que toda forma referida fue conciente y congruente para que al ser completado dicho libro el resultado fuera de una gran calidad.

El libro fue realizado de manera íntegra dentro de la ENAP, mención que debo referir ya que por medio de todas las experiencias tanto maestros como compañeros es que ha sido posible.

La realización genero nuevas formas de abordar la tarea gráfica logrando en esto abrir brecha para trabajos inmediatos. Así que la posibilidad de desarrollar un libro alternativo ha sido una experiencia de gran disfrute al momento de realizarlo.

Dentro de lo mas significativo, fue que por medio de la realización de una obra, logre justificar entender y apropiarme mas de nuestro oficio, obteniendo un trabajo integro y con fundamentos que determinan en toda forma el proceso creativo y de experiencias hacia la realización del libro, y que con ello culminar con la licenciatura por medio del seminario dirigido por el Dr. Daniel Manzano, quien en todo momento junto con los demás profesores me brindaron asesoria y ayudaron para la realización de mi proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

Azara, Pedro, El ojo y la sombra, Barcelona, Ed, Gustavo Gili, 2002.

Carrión Ulises, El nuevo arte de hacer libros, México, El Archivero, 1988, 10p.

Collinwood, R, Los principios del Arte

“El libro de artista en la vida cotidiana”. Organizado por Museo Molino de Papel.
“La villa”. 1997. XXVIII Feria Internacional del libro en buenos aires.

“El Libro de Artista” IX Feria Internacional del Libro. Colombia, Ediciones de arte y dos grafico, 1994.

Ernest Fenollosa, / Ezra Pound. Los Caracteres de la escritura china como medio poético. Introducción y versión de Salvador Elizondo. México UAM, Trapiches de viento # 1 1980. 59p.

Escolar Hipólito, De la escritura al libro, España, se 1976, 86p.

Francastel, Galienne y Pierre, El Retrato, Madrid, Ed, Cátedra, 2da. Edición, 1988, 293,pp.

Gombrich, E. Arte e Ilusión, Barcelona, Ed, Gustavo Gili, 1979, 394pp.

Gombrich, E. Imágenes Simbólicas, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Gombrich, E. Los usos de las imágenes, México, Fondo de cultura Económica, 2003, 304pp.

Gombrich, Hochberg y Black, M, Arte, Percepción y realidad, Barcelona Ed, Paidos Ibérica, 1983 Ed, en castellano, 175pp.

Livingstone, Marco, , Heymer, Ray, David Hockney Retratos, Barcelona Ed, Gustavo Gili, 2003, 240pp.

López Chuhurra, Osvaldo, Estética de los elementos Plásticos, España, Editorial Labor, 1970, 155pp.

Manzano Águila, Daniel. Catalogo de la exposición “Paginas de Imaginaria”
México UNAM, 1995.

Manzano Águila Daniel, Característica y clasificación de los libros alternativos spi, (2) pp. Material Fotocopiado.

Manzano Águila Daniel, Libros de artista, España, s.e. 1982, 28pp. Catalogo.

Manzano Águila Daniel, Introducción a los libros de Artista spi, pp. (8), Material fotocopiado.

Marín Matilde, El libro de Artista en la vida cotidiana, Argentina, Fundación El Libro, 1997, (3) pp. Catalogo.

Marshall Berman, Todo lo solidó se desvanece en el aire, Siglo Veintiuno Editoriales, Decimosexta edición español 2006, 386pp.

Miranda Estrella Leticia, et al, Editoriales alternativas, México ENAP. Xochimilco, 1984, p (7).

Morriña Rodríguez, Oscar. Fundamentos de la forma. Cuba, Pueblo y Educación, 1989.

Munari Bruno, Como nacen los objetos, España, Gustavo Gili, 1983, 1983, pp219-243. Material fotocopiado.

Olea Oscar, La estructura y el objeto, ensayos, experiencia y aproximaciones, Pirson Jean Francois Barcelona, pvv, 1998.

Parra, Luís Ángel, El libro de Artista, Colombia, Arte Dos Grafico, 1994, 48pp. Catalogo.

Pelliteri, Astori, Esquemas de Compaginación, España. Ediciones Don Bosco, sf, 19pp.

Portus Javier, El Retrato Español, España, Museo Nacional del Prado, 2005, 399pp.

Read Herbert, El arte Ahora, Buenos Aires, Ed, Infinito, 1973,

Recinos Adrián, Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiche, México, 9 ed, Fondo de Cultura Económica, 1974, 185pp.

Pirson Jean Francois, La estructura y el objeto, s.e s.p. 1988, p18.

Raúl Renan Los otros libros: Distintas opiniones en el trabajo editorial. México UNAM, 1999.

Sánchez Vázquez, Adolfo, La pintura como lenguaje, 2ed México UANL, 1976, 71pp.

Schneider, Norbert, El Arte Del Retrato, Alemania, Ed Tashen, 1999,180pp.

Stellweg, Carla, Impresiones libros de artista, spi, pp. 41-47, Manual Fotocopiado.

Sturgis Alexander, Entender la pintura, Barcelona, Ed, Blume, 2000, 272pp.

Yves Michaud, El arte en estado gaseoso, Fondo de cultura económica, 1ra ed. Español2007, 169pp.

Revistas y Artículos.

Correa Raúl, El arte del libro alternativo, experiencia que puede apreciarse en la Luis Nishizawa, Gaceta en la Cultura, México, Octubre6' 1997. Pp24-25.

Deraime, Silvie, Los libros del desierto, Rutas Geomundo, spi, (8) pp.

Romero Laura, El libro, Tema central de inspiración en la muestra: Umbral del Objetuario, Gaceta en la Cultura, México, Junio 13' 1996, p.24-25.

Sánchez, Reina Ramón "El libro Alternativo, exposición en el MAC", Por que México, se, junio 4' 1997, p. 32.