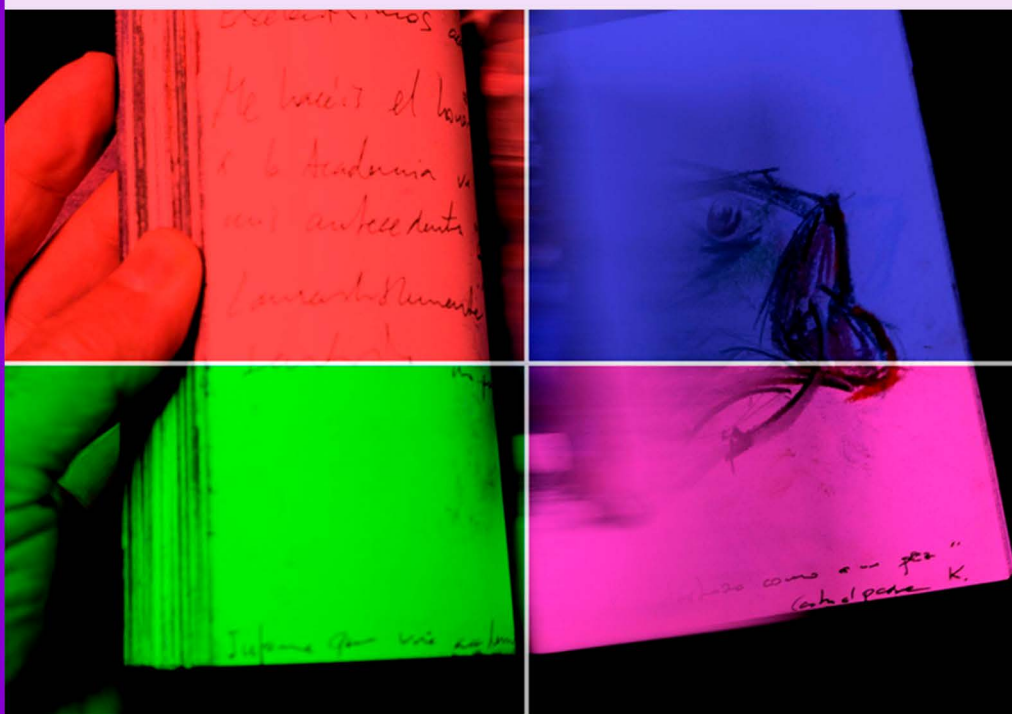


## Libro de artista vs. libro-objeto



BAIXO A COORDINACIÓN DE  
**Rocío García-Pedreira**  
**Juan Luis Lorenzo-Otero**  
**Carmen Franco-Vázquez**

**Libro de artista vs.  
libro-objeto**

---

**Colección «Materiais didácticos»**

**N.º 29**

**DIRECCIÓN:**

*Ana María Porto Castro* (Universidade de Santiago de Compostela)

**COMITÉ CIENTÍFICO:**

*Carmen Franco-Vázquez* (Universidade de Santiago de Compostela, España)

*Vera Teixeira de Aguiar* (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil)

*Jesús Díaz Armas* (Universidad de La Laguna, España)

*Liliana Dorado* (Hope College, Michigan, Estados Unidos)

*Xabier EtxanizErle* (Universidad del País Vasco/EuskalHerriko Unibertsitatea, España)

*Rosario Gil Galván* (Universidad de Sevilla, España)

*Gemma Lluch Crespo* (Universitat de València, España)

*Cláudia Sousa Pereira* (Universidade de Évora, Portugal)

*Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva*  
(Universidade dos Açores, Portugal)

**Instituto de Ciencias da Educación**

# **Libro de artista vs. libro-obxecto**

---

**BAIXO A COORDINACIÓN DE**  
Rocío García-Pedreira  
Juan Luis Lorenzo-Otero  
Carmen Franco-Vázquez

2025

**UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA**



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

Autores/as:

Eulalia Agrelo-Costas, Vicente Blanco, María J.Caamaño Rojo, Guillermo Calviño-Santos, Virginia Calvo Valios, Salvador Cidrás, Olalla Cortizas-Varela, Juan Senís Fernández, Mar Fernández-Vázquez, Carmen Ferreira-Boo, Estella Freire, Juan Luis Lorenzo-Otero, Diana Martins, Isabel Mociño-González, Diana Navas, Montse Pena Presas, Ana Margarida Ramos, Marta Sampérez Hernández, Cláudia Sousa Pereira

© Imaxe da cuberta: Guillermo Calviño-Santos, 2025

© Universidade de Santiago de Compostela, 2025

Edita:

Edicións USC

<https://www.usc.gal/publicacions>

Maquetación:

Rocío García-Pedreira e Juan Luis Lorenzo-Otero

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/md.2025.1800>

# ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN.....	7
BLOQUE I .....	13
El Libro-Objeto y el Libro de Artista en la Cultura Visual Contemporánea: el manga japonés y el fotolibro como alternativas poéticas.....	15
<i>Guillermo Calviño Santos e Juan Luis Lorenzo Otero</i>	
Libro de artista vs. Libro-obxecto.....	47
<i>Olalla Cortizas Varela</i>	
BLOQUE II .....	78
Outros formatos para contarnos: da caixa conto ao conto en tres actos.....	80
<i>Vicente Blanco, Salvador Cidrás e Estella Freire</i>	
Cuando el medio forma parte del mensaje: las obras de no ficción sobre arte de Patricia Geis .....	98
<i>María J. Caamaño Rojo, Montse Pena Presas e Juan Senís Fernández</i>	
<i>Fragments de mis pensamientos de Květa Pacovská: una teoría     sobre la creación de libros infantiles en el libro objeto.....</i>	129
<i>Virginia Calvo Valios</i>	
<i>Piso el barro, barro el piso, un «peculiar» libro de artista.....</i>	157
<i>Mar Fernández-Vázquez</i>	
Caperucita Roja, libro-arte y libro-objeto: nuevos caminos para viejas historias.....	172
<i>Carmen Ferreira Boo</i>	

Entre o poético e o lúdico: <i>Poème en jaune</i> e <i>Le bûcheron, le roi et la fusée</i> , de Lucie Félix .....	212
<i>Diana Maria Martins</i>	
O universo poético (a seis mans) dun libro de artista: <i>Porque te quero</i> , de Baldo Ramos .....	247
<i>Isabel Mociño-González e Eulalia Agrelo-Costas</i>	
Livro-objeto, libro de artista? A produción contemporânea brasileira de Gustavo Piqueira .....	273
<i>Diana Navas</i>	
Das artes tradicionais ao libro de artista: desafíos contemporâneos do libro-objeto .....	300
<i>Ana Margarida Ramos</i>	
La ingeniería de papel como recurso atractivo y objetual en la lectura del libro ilustrado de no ficción .....	321
<i>Marta Sampérez Hernández</i>	
Espaço urbano e decadência: improváveis musas contemporâneas de um <i>flip-book</i> .....	349
<i>Cláudia Sousa Pereira</i>	

## INTRODUCCIÓN

Os estudos sobre o libro-obxecto dende diferentes perspectivas e enfoques foi en aumento nos últimos anos. Ao mesmo tempo, o libro de artista tamén despertou o interese de moitas persoas provenientes de distintas áreas, como a arte, o deseño, a educación ou a literatura. Quizais estamos ante dous formatos en auxe, caracterizados por unha natureza híbrida e difícil de rastrexar, en constante cambio e cun alto grao de experimentalidade. Ou quizais estamos ante un mesmo obxecto que intenta facerse pasar por obra de arte, mais tamén por libro. Un artefacto cultural que racha coas barreiras que durante moito tempo mantiveron os distintos medios artísticos de maneira illada, que precisa dunha aproximación transversal e periférica, prestando especial atención ás marxes de cada sistema implicado.

En efecto, libro-obxecto e libro de artista son dous conceptos que se empregan moitas veces como sinónimos porque a arte está presente neles. Para intentar profundar no coñecemento deste campo e das obras que con el se vinculan, o presente monográfico recolle diversos estudos que teñen como fío condutor as relacións entre arte e literatura. Así, preténdese entender cales son as características que diferencian o libro-obxecto do libro de artista, mais tamén interesan os puntos de converxencia, como pode ser a presenza da arte ou de estratexias mecánicas que aumentan a interactividade deses produtos culturais, aqueles aspectos que tecen pontes e abren camiños para o estudo de vellas e novas propostas.



O volume está composto por trece traballos divididos en dous bloques. O primeiro deles, de carácter contextualizador, está composto por dous estudos teóricos que serven de entrada á temática escollida.

Para comezar, Guillermo Calviño-Santos e Juan Luis Lorenzo-Otero realizan un traballo titulado «El Libro-Objeto y el Libro de Artista en la Cultura Visual Contemporánea: el manga japonés y el fotolibro como alternativas poéticas». Os autores explican que o obxecto libro xa non só é concibido como un soporte que serve para conter información, senón que suscita unha interacción artística a través da cal é interpretado, manipulado, transformado e cambiado con finalidades estéticas e artísticas. Con isto en mente, no artigo céntrase na exploración de dúas manifestacións culturais que utilizaron este soporte material para xerar os seus propios artefactos artísticos: o fotolibro e o manga xaponés.

De seguido, o segundo estudo, asinado por Olalla Cortizas Varela e titulado «Libro de artista vs. Libro-obxecto», ofrece un achegamento dende as Belas Artes a ambos os dous conceptos, tendo en conta a maneira na que se interrelacionan e se resignifican, así como os debates que xorden arredor deles e que afectan a distintos ámbitos, entre eles o educativo.

No segundo bloque atópanse os once traballos restantes. O primeiro deles, asinado polos docentes e investigadores da área de didáctica da educación artística Vicente Blanco, Salvador Cidrás e Estella Freire, titúlase «Outros formatos para contarnos: da caixa conto

ao conto en tres actos». Nel presentan varias experiencias derivadas do seu traballo como docentes que parten das posibilidades de diferentes formatos narrativos e visuais, así como da hibridación das diferentes técnicas que empregan, para facer xurdir novas formas de contar(nos) e desenvolver a capacidade creativa de transformar aquilo que se considera cuestionable.

Partindo do potencial creador da simbiose do libro informativo e da arte, María J. Caamaño Rojo, Montse Pena Presas e Juan Senís Fernández asinan o traballo «Cuando el medio forma parte del mensaje: las obras de no ficción sobre arte de Patricia Geis», centrado na figura dunha das autoras máis prolíficas do panorama ibérico na creación de libros-obxecto. En concreto, analizan a proposta de lectura realizada por Geis nas obras da serie *¡Mira qué artista!*, nas que integra datos biográficos e claves artísticas dalgúns dos creadores máis singulares da historia da arte, e que utilizan diferentes técnicas vinculadas coa enxeñaría do papel para o seu deseño.

Virginia Calvo Valios mantén a esencia do volume co seu traballo «Fragmentos de mis pensamientos de Květa Pacovská: una teoría sobre la creación de libros infantiles en el libro objeto», onde parte da obra da artista checa para explorar a teoría sobre a arte de facer libros infantís, da que destaca as posibilidades resultantes da integración das Belas Artes no artefacto obxectual.

A continuación, recóllense tres traballos centrados na análise de distintas obras mediante as que as súas autoras achegan novas

perspectivas ao debate proposto no volume. En primeiro lugar, Mar Fernández-Vázquez, en «*Piso el barro, barro el piso, un «peculiar» libro de artista*» achégase a unha mostra representativa de certas obras do historietista e ilustrador Juan Berrio, que a investigadora vincula co concepto de libro de artista.

De seguido, Carmen Ferreira Boo, experta en literatura de tradición oral e as súas reescrituras, asina «*Caperucita Roja, libro-arte y libro-objeto: nuevos caminos para viejas historias*», onde retoma este famoso conto da tradición oral en distintos formatos que responden á (re)interpretación e (re)creación plástica da historia.

A doutora Diana Maria Martins firma o traballo «Entre o poético e o lúdico: *Poème en jaune* e *Le bûcheron, le roi et la fusée*, de Lucie Félix», onde explora e reflexiona sobre as principais singularidades da produción da creadora francesa, entendida como un universo editorial experimental e artístico integrado por artefactos dirruptivos.

Pola súa parte, Isabel Mociño-González e Eulalia Agrelo-Costas atrévense cunha obra cun alto grao de experimentalidade a partir da que artellan a súa achega, titulada «O universo poético (a seis mans) dun libro de artista: *Porque te quero*, de Baldo Ramos». As autoras evidencian que aspectos como a materialidade, as técnicas artísticas ou a disposición e relación dos elementos icónico-verbais da proposta do poeta e artista plástico galego condicionan a experiencia lectora e animan a unha exploración máis profunda. Con este propósito,

realizan un estudo comparativo entre a edición de carácter comercial e outra realizada polo propio autor.

Diana Navas retoma o fío condutor do monográfico e intenta diferenciar os conceptos de libro-obxecto e libro de artista a partir da produción dun artista concreto en «Livro-objeto, libro de artista? A produção contemporânea brasileira de Gustavo Piqueira». A autora destaca que o estudo da multiplicidade de linguaxes que se integran na creación das obras dirixidas á infancia e a xuventude non foi moi explorada aínda no contexto brasileiro, polo que a diferenciación do libro obxecto e o libro de artista se presenta aínda como un gran reto. Por isto, Navas realiza un estudo de dúas obras de Piqueira que lle permiten discutir a maneira na que desafían a crítica e parecen escapar a calquera categoría preestablecida mediante unha gran variedade de estratexias.

No caso de Ana Margarida Ramos, unha autora de referencia no desenvolvemento dos estudos sobre o libro-obxecto, aposta por unha aproximación á temática dende os puntos de converxencia. No seu traballo, titulado «Das artes tradicionais ao libro de artista: desafios contemporâneos do livro-objeto», a autora reflexiona sobre a forma na que propostas contemporâneas destinadas ao público infantil, vinculadas co formato dos libros-obxecto e dos álbums ilustrados, revisitan e recrean tradicións artísticas do pasado, mais mediante a súa reconfiguración para novos públicos e grande afinidade co universo do libro de artista.

Para seguir enriquecendo a pluralidade de aproximacións do volume, Marta Sampériz Hernández céntrase nos procesos de recepción lectora en «La ingeniería de papel como recurso atractivo y objetual en la lectura del libro ilustrado de no ficción». A docente e investigadora aposta polo estudo do tratamento da información e das estratexias mecánicas, presentes na produción actual de libros ilustrados de non ficción, para indagar na maneira na que estas obras contribúen á captación da atención do lector e ao incremento do seu nivel de involucración na lectura.

Finalmente, Cláudia Sousa Pereira, no lugar de aproximarnos a unha resposta, fai xurdir aínda máis preguntas nun estudo arredor dunha proposta controvertida que enriquece o debate realizado sobre o fío condutor do volume. En «Espaço urbano e decadência: improváveis musas contemporâneas de um *flip-book*» retoma a idea do libro de artista como artefacto que aproveita os recursos materiais para explorar a tridimensionalidade precisa dun lector creativo e participativo. Para dar conta disto, analiza a obra *Merda*, do portugués Alexandre Estrela, establecendo unha relación coa novela clásica *The Catcher in the Rye*, do americano J. D. Salinger.

Rocío García-Pedreira, Juan Luis Lorenzo-Otero e Carmen Franco-Vázquez (Coords. )

# BLOQUE I





# El Libro-Objeto y el Libro de Artista en la Cultura Visual Contemporánea: el manga japonés y el fotolibro como alternativas poéticas

*Guillermo Calviño-Santos e Juan Luis Lorenzo-Otero*

---

**Universidade da Coruña**

## **Resumen**

Hoy en día, el libro se ha convertido en un objeto de coleccionismo y prestigio. Una situación derivada de la alfabetización de la sociedad y de una cultura más democrática. Sin embargo, también se ha transformado en un objeto de interacción artístico. Ya no es sólo un soporte que sirve para contener información, sino que también es susceptible de ser interpretado, manipulado, transformado y cambiado con finalidades estéticas y artísticas. Esto supone una apertura de su

## **Abstract**

Today, the book has become a collector's item and an object of prestige. A situation derived from the literacy of society and a more democratic culture. However, it has also become an object of artistic interaction. It is no longer just a medium that serves to contain information but is also susceptible to being interpreted, manipulated, transformed and changed for aesthetic and artistic purposes. This means opening up its meaning to new fields of art and knowledge, allowing its



significado hacia nuevos campos artísticos y de conocimiento, permitiendo que su soporte pueda acoger a otras manifestaciones culturales y patrimoniales. Por todo ello, y tras observar lo que comprendemos que es un libro, sus principales características, y la naturaleza del debate libro de artista vs. libro objeto, nos centraremos en ver dos manifestaciones culturales contemporáneas que han utilizado ese soporte material para generar sus propios artefactos artísticos como es el caso de la fotografía y del cómic.

### **Palabras clave**

Libro de artista, libro-objeto, fotolibro, manga, patrimonio cultural.

medium to accommodate other cultural and heritage manifestations. For all these reasons, and after looking at what we understand a book to be, its main characteristics, and the nature of the artist's book vs. object book debate, we will focus on two contemporary cultural manifestations that have used this material support to generate their own artistic artefacts, such as photography and comics.

### **Keywords**

Artist's book, book-object, photobook, manga, cultural heritage.

## **Introducción**

Esta investigación busca responder a la dicotomía libro de artista vs libro-objeto que, tradicionalmente, se lleva discutiendo al respecto de la naturaleza de ambos artefactos culturales. Definir, o simplemente, aclarar conceptos propios de realidades culturales, artísticas o creativas, de por sí, ya es difícil, más si cabe cuando son fronteras y sus límites se tocan y entrelazan constantemente. Por ello, en las siguientes páginas no buscamos realizar una definición per se, sino más bien plantearnos una serie de preguntas sobre la naturaleza de estas modalidades creativas y sus principales características. En este sentido, y tras una contextualización hacia el soporte «libro», presentaremos nuestras apreciaciones sobre los límites del debate indicado –libro de artista vs libro-objeto– para posteriormente analizar la naturaleza de dos manifestaciones artísticas que pueden situarse en los límites de estas categorías conceptuales, ampliando así la controversia al respecto de ambos términos. Tras ello, presentaremos unas breves conclusiones.

### **Artefactos paralelos: Ideas y conceptos relevantes alrededor de la dicotomía entre el libro de artista y el libro-objeto**

El libro es un soporte de prestigio. Desde que surgen los estudios literarios, el libro se ha convertido en un elemento de coleccionismo y de prestigio social. Pero también ha tenido una prolífica relación con el mundo del arte y de la historia del arte. Si no fuese por el famoso *De*

*architectura*<sup>1</sup> de Marcus Vitruvius Pollio, muchos de los conocimientos sobre arte clásico y antiguo se habrían perdido. Por otro lado, desde la Edad Media, y por medio de las miniaturas medievales y los códices monasteriales, el arte y la escritura se encontraron vinculados en un único soporte. Una situación que también se dio con la aparición de la imprenta y los libros ilustrados, el germen del periodismo y las fotografías que acompañaban las noticias, o el nacimiento del cómic con su peculiar lenguaje icono-textual. A causa de ello, la relación de arte y libro ha perdurado en el tiempo en multitud de fórmulas creativas como la fotonovela<sup>2</sup>, el fotolibro<sup>3</sup>, el álbum<sup>4</sup>, la novela gráfica<sup>5</sup>, y un largo etcétera. De entre todas ellas, las que nos atañe en estas páginas son dos en concreto: el libro de artista y el libro-objeto.

Pero antes de poder empezar a comentarlas, hay que presentar qué es un libro. En una definición muy básica sobre el concepto libro,

---

<sup>1</sup> Es el tratado sobre arquitectura más antigua que se conserva. Su fecha se sitúa ca. Siglo I a.C. Su importancia fue capital para los artistas renacentistas, convirtiéndose en la referencia principal de la arquitectura y urbanismo greco-latino desde entonces. Del original solo han permanecido los textos.

<sup>2</sup> Narración en fotografías. Enlazada en su origen con el cine y el cómic. Tiene una gran tradición en países como Italia y México.

<sup>3</sup> Tipo de publicación creada con la finalidad de contar una narración por medio de una narrativa visual fotográfica. Puede versar sobre un tema concreto, sentimiento o reflexión.

<sup>4</sup> Libro en blanco, cuyas hojas se llenan con breves composiciones literarias, sentencias, máximas, piezas de música, etc. También se utiliza este término para denominar el formato de edición de cómic en tapa dura que suele compilar una aventura aparecida previamente en una revista. En origen aparece en los países francófonos.

<sup>5</sup> Término reciente que designa a un cómic publicado en formato libro, con muchas páginas y supuestamente dirigido a un público adulto.

tendríamos que el mismo se compone de dos elementos fundamentales: en primer lugar, una serie de hojas que suponen el formato del objeto en cuestión; y, en segundo lugar, una información textual y/o gráfica, que es donde se sitúa el contenido. Por lo tanto, todo libro surge de la combinación del formato y el contenido (Fig. 1).

Fig. 1. Esquema de formato de un libro



Autor: Guillermo Calviño-Santos

Como consecuencia de esto, una definición general y amplia del concepto de libro podría ser: Objeto que contiene información escrita o visual, organizada en páginas y generalmente encuadernadas, que cumple la función de transmitir conocimiento, contar historias, explicar un proceso de creación literaria o artística, entretener y preservar la cultura de una sociedad.

En cuanto al formato, hay que destacar la gran variedad que existe al respecto. Cuando hablamos de hojas, encontramos una multiplicidad de formas que han ido evolucionando desde los orígenes de la historia de la humanidad en función de la tradición cultural y los materiales y técnicas disponibles. A causa de ello, y aunque hoy en día se hable de desde una perspectiva tradicional y occidentalizante, hay que destacar todos los tipos de soporte que el ser humano ha utilizado como fórmula comunicativa y que se pueden enlazar con la definición expuesta con anterioridad.

De esta manera, a la hora de hablar del soporte, y tal y como ya hemos indicado, podríamos hablar de que un libro puede poseer (Fig. 2) cubiertas (rígidas o blandas), ser desplegable en acordeón, poseer hojas sueltas, tener distintas formas a las tradicionales (A4 o A5) y con partes recortadas, poseer distintas carpetas, tener forma de caja, ser desplegable circular, con encuadernación en distintas formas (espiral, cañas, garras, o anillas), forma de papiro egipcio, huesos tallados, tablas babilónicas, tener cubiertas y sobrecubiertas, tener papel japonés o indiano, poseer distintas miniaturas, diferentes formatos de tamaño, y, en la convergencia digital actual, ser un libro electrónico o un audiolibro, entre muchas otras acepciones. Esto solo viene a redundar en que el término libro es un concepto heterogéneo que permite incluir bajo su etiqueta múltiples manifestaciones de la cultura y del arte.



manga<sup>8</sup>, los *ehon*<sup>9</sup>, *chirimen-bon*<sup>10</sup>, *kusumada-bon*<sup>11</sup>, o los *accordion-fold* (*orihon*)<sup>12</sup> (Fig. 3). La proliferación de la cultura nipona en occidente después del desembarco del *anime*<sup>13</sup> en las últimas décadas del siglo XX (Berndt, 1996; Moliné, 2002; Santiago, 2010) ha provocado que casi todos estos formatos sean de conocimiento popular en la juventud y se hayan asentado entre el gran público.

---

<sup>8</sup> Literalmente, «imágenes a pesar de sí mismas». Término acuñado en el siglo XIX por el pintor Katsushika Hokusai. Denominación que recibe el cómic en Japón. Posee unas connotaciones muy particulares, debido a la tradición cultural. Manga es cualquier cómic realizado en Japón, sea cual sea su género o temática.

<sup>9</sup> Término japonés para referirse a los libros ilustrados que contenían grabados *ukiyo-e*. Fueron un formato editorial muy popular durante los periodos Edo y Meiji.

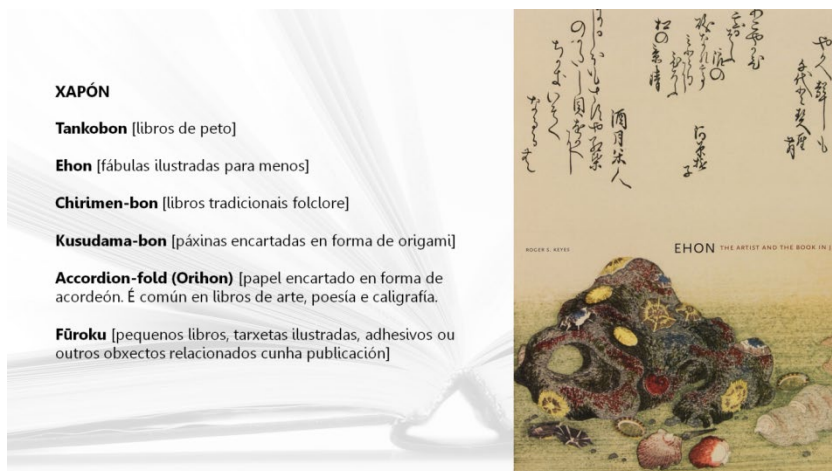
<sup>10</sup> Formato japonés de libros realizados con papel japonés y que contenían texto e imágenes. Se utilizaba este término antes de que se recopila el texto en un formato más tradicional.

<sup>11</sup> Artefacto artístico japonés realizado con papel. Se utiliza para el *kirigami*, una forma de origami.

<sup>12</sup> Formato de códice tradicional japonés. Se le considera el precursor de los formatos bibliográficos japoneses. Su estructura se asemeja a la de un acordeón, desplegándose de forma horizontal.

<sup>13</sup> Se usa en japonés para designar al cine de animación en general, pero fuera de Japón se emplea como sinónimo de animación japonesa en todos sus formatos, ya sea película para cine, serie de televisión u OVA.

Fig. 3. Formatos bibliográficos japoneses



Autor: Guillermo Calviño-Santos

¿De qué hablamos cuando nos referimos al concepto de un libro-objeto? ¿Cuál es su naturaleza artística? ¿Se diferencia del libro de artista tradicional? Tradicionalmente, se entiende a éste último como una obra de Arte, realizada en su mayor parte o totalmente por un artista plástico. Sin embargo, cuando hablamos de un libro-objeto lo haríamos sobre un objeto tridimensional que incorpora elementos visuales, estructurales y materiales. Esto supone que el propio concepto y objeto se entronque con la naturaleza de la escultura, pero manteniendo elementos propios del arte plástico, la pintura, la ilustración y la literatura. Su principal característica: crear una experiencia estética y táctil diferente y única. Se constituye entonces como un elemento conceptual y artístico que desafía las convenciones

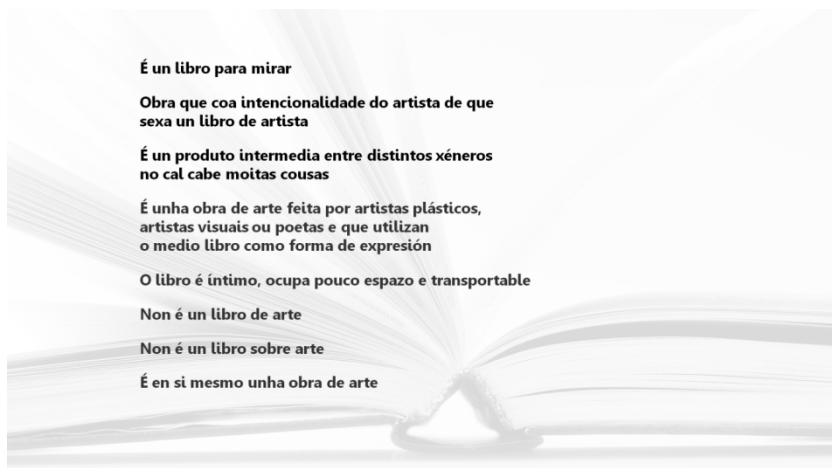


tradicionales de la forma y la estructura y que puede incorporar diversos elementos interactivos como pestañas, pop-ups, compartimentos, huecos, rupturas, etcétera, que los propios lectores y lectoras descubren por medio de su manipulación. Su legitimación artística también proviene del lugar donde se exponen, como las galerías de arte o el museo, yendo así más allá del espacio tradicional de la librería o la biblioteca donde, habitualmente, se exhiben los libros.

Por lo tanto, si marcamos unas pautas características de este artefacto artístico serían (Fig. 4):

- se trataría de un libro para mirar u observar,
- siendo una obra concebida por el artista para que sea un libro de artista,
- es un producto intermedia que transita por distintos géneros en los que caben muchas otras cosas,
- es una obra de arte realizada por artistas plásticos, artistas visuales o poetas que utilizan el medio «libro» como forma de expresión,
- el libro es íntimo, ocupa poco espacio y es transportable,
- no es un libro de arte,
- no es un libro sobre arte,
- es en sí mismo una obra de arte.

Fig. 4. Características de un libro de artista



Autor: Guillermo Calviño-Santos

### **Autores que utilizan el libro de artista o el libro-objeto**

A lo largo de los años, multitud de artistas han trabajado el libro de artista o el libro-objeto. De orígenes y formación dispares (fotógrafos, performers, ideólogos, teóricos, pintores...), de todo tipo de corrientes artísticas (constructivistas, surrealistas, cubistas, conceptuales, postconceptuales...), han trabajado estos modelos creativos, aportando sus particulares puntos de vista al debate, y ampliando las miras de ambos conceptos más allá de sus orígenes. De esta manera, podemos indicar que Mallarmé, Apollinar, El Lissitzky, Francis Picabia, Dieter Rot, Beuys, Brossa, Cage, Lewitt, Edward Ruscha, Pablo Palazuelo, el Equipo Crónica, Joan Fontcuberta, Jordi Colomer, Martí Manen, Ximena Pérez, Glenda León, Concha Jerez,

Suso33, Margarita Rubio, Sigilosamente acción colectiva, Isabel Cuadrado, Tonia Trujillo, S.T. Libro Objeto, Yolanda Pérez Herreras, Marta Aguilar, Javiera Pintocanales, Pepe Murciego y Diego Ortiz, Santiago Sierra, Olafur Eliasson, Eugenio Granell, Marta Cárdenas, José Freixanes, Angel Orcajo, Bonatti, Luis Pérez Minguez, E. Brinkman, Alfredo Alcaín, Mario Merlino, Roberto González Fernández, Paz Muro, y un largo etcétera, han trabajado estos géneros y ampliado sus conceptos y puntos de mira más allá de su origen y localización.

Fig. 5. Artistas que han utilizado el libro de artista o el libro-objeto

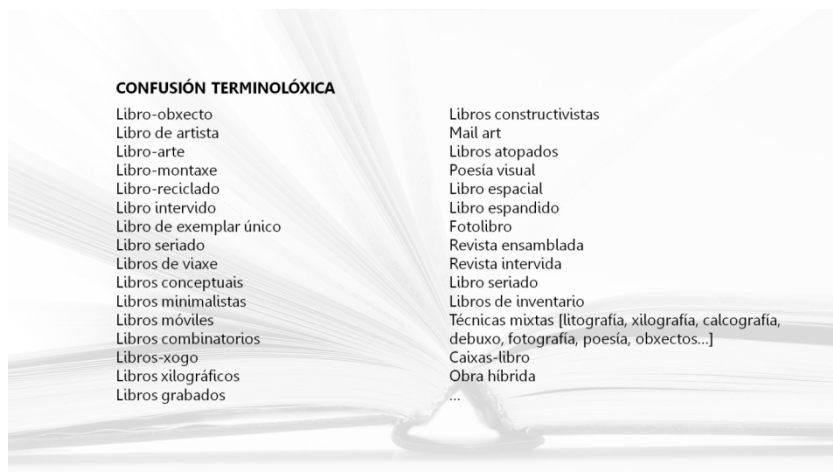


Autor: Guillermo Calviño-Santos

### **Confusión terminológica: ¿qué es? ¿Cómo los reconocemos?**

Precisamente, esta proliferación artística alrededor de un objeto como el libro ha provocado que surja una evidente confusión metodológica. Cuando uno habla de un libro de artista o de un libro-objeto provoca una confusión en quien lo escucha, sea o no profano en la materia. Como consecuencia de esto, han surgido numerosos términos que se imbrican de una u otra manera con estos otros dos, ya de por sí tremendamente complejos y difíciles de definir. Se presentan como intercambiables términos como: Libro-arte, libro-montaje, libro-reciclado, libro intervenido, libro de ejemplar único, libro seriado, libros de viaje, libros conceptuales, libros minimalistas, libros móviles, libros combinatorios, libros-juego, libros xilográficos, libros grabados, libros constructivistas, mail art, libros encontrados, poesía visual, libro espacial, libro expandido, fotolibro, revista ensamblada, revista intervenida, libro seriado, libros de inventario, técnicas mixtas (en las que se combinan litografía, xilografía, calcografía, dibujo, fotografía, poesía, u objetos), cajas-libro, u obra híbrida (Fig. 6), entre cualquier otro concepto que se nos pueda ocurrir con la finalidad de ser original y separarnos de los términos anteriormente descritos. Una situación que sólo hace que sea más difícil poder definir el concepto de libro-objeto o el de libro de artista.

Fig. 6. Términos relacionados con la dicotomía libro de artista vs libro-objeto



Autor: Guillermo Calviño-Santos

### ¿Qué entendemos por un libro de artista o un libro-objeto?

Todo lo anterior nos sitúa ante una duda por resolver, y que hasta ahora no hemos vislumbrado todavía, ¿qué condición debe tener un libro para ser un libro de artista o un libro objeto? Hasta ahora hemos observado como estos dos conceptos sirven como un cajón desastre donde todo puede coexistir. Hemos visto como un libro de artista o un libro objeto puede tener texto, páginas, imágenes, palabras, forma de libro, narración, y una enorme lista de objetos de cualquier índole o condición. Esto nos sitúa ante un paisaje enmarañado que genera debates áridos, complejos e interesados porque estos conceptos hacen

referencia a un producto de la cultura de masas. Como indicaba ya Walter Benjamin:

En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía –el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo) – mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar, éste reacciona con la doctrina de *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De ésta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo. (2003, p. 50)

Por lo tanto, cuando nos enfrentamos a este debate terminológico lo hacemos de la misma manera que los artistas de vanguardia se planteaban la propia naturaleza del arte. Una convergencia que se acentúa desde nuestra perspectiva contemporánea y de convergencia cultural y artística. Nos movemos en la cultura de masas, hoy más que nunca, y por ello debemos asumir sus valores de contemporaneidad y de heterogeneidad, tal y como indicaba Umberto Eco a mediados del siglo XX:

No es cierto que los medios de masa sean conservadores desde el punto de vista del estilo y de la cultura. Como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de

hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos (basta pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del cómic, en el estilo periodístico, ...). Bien o mal, se trata de una renovación estilística que tiene constantes repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores, promoviendo el desarrollo. (1984, pp. 56-57)

Y en esto es en lo que se basa la aparición de nuevos soportes artísticos y culturales como el libro de artista y el libro objeto. Se trata de romper con los modelos tradicionales para generar nuevos espacios de comunicación artística en la línea de las manifestaciones renovadoras que caracterizan al arte contemporáneo en los que dominan las corrientes experimentales, híbridas, contestatarias y expandidas. Y, sin embargo, ¿no existe también una exclusividad a la hora de entroncarlos solo con un modelo cultural, aunque sea heterogéneo y diverso? ¿No hay otros formatos que beben de lo mismo que hemos observado hasta ahora pero que no se contemplan dentro de este concepto y modelo? ¿Existen otras manifestaciones artísticas o narrativas que también podríamos asumir dentro de estas categorías? Como respuesta a estas preguntas, a continuación, presentaremos un espacio de debate y reflexión alrededor de dos manifestaciones artísticas contemporáneas como pueden ser el cómic y la fotografía, reflexionando sobre su naturaleza icónico-artística y su prolífica e

importante relación con el formato libro, con la finalidad de ampliar el debate sobre los términos de libro de artista y de libro-objeto.

### **El cómic. Objeto artístico-cultural, ¿pero también libro de artista? ¿Y libro objeto?**

Cómic<sup>14</sup>, manga, *bandeé dessinné*<sup>15</sup>, *manwha*<sup>16</sup>, *quadriños*<sup>17</sup>, *fumetti*<sup>18</sup>, historieta<sup>19</sup>, novela gráfica, y un largo etcétera, son términos relacionados con una misma manifestación cultural que usa la narrativa en imágenes dibujadas y el soporte de un libro. Tal y como han atestiguado investigadores como Gubern (1972, 1997), Eco (1984), Moix (2007), Ramírez (1997), o Gil y Segado (2011), el cómic ha sido uno de los principales agentes creativos del siglo XX.

Cuando hablamos de cómic, lo hacemos sobre una forma artística y comunicativa que combina en su estructura imágenes fijas y texto, siendo su forma de representación fundamental a modo de

---

<sup>14</sup> Término usado originalmente para denominar al medio en los Estados Unidos, seguramente porque sus primeras aportaciones estaban bañadas de sátira o humor. Se ha importado la palabra y se usa, no ya sólo para definir a las historietas procedentes de Estados Unidos, sino para referirse al medio, procedan de donde procedan las obras. Por extensión se refiere también por cómic a la publicación en formato papel que alberga historietas.

<sup>15</sup> Término con el que se denomina al cómic franco-belga. Se caracteriza por el uso del formato álbum como fórmula bibliográfica básica.

<sup>16</sup> Término que se utiliza en Corea para denominar al cómic. Es la cuarta industria cultural de cómic a nivel mundial, solo por detrás de Japón, Francia y Estados Unidos.

<sup>17</sup> Concepto con el que se denomina al cómic en los países de lengua portuguesa.

<sup>18</sup> Concepto con el que se denomina al cómic en los países de lengua italiana.

<sup>19</sup> Es la palabra por la que se conoce el cómic en España y en Latinoamérica. Su origen se debe a que las primeras historietas eran de una página, o sea, que eran historias pequeñas, «historietas».



viñetas. Esta concepción del cómic es bastante simple para comprender la naturaleza de un medio que, como otros coetáneos a él, enseñan a la vez que narran, y que por consecuencia provocan un solapamiento de atribuciones entre los códigos iconográficos y los códigos diegéticos (Gasca y Gubern, 2011).

Esto hace que debamos detenernos, momentáneamente, en una cuestión fundamental: los cómics utilizan el lenguaje visual, y por lo tanto debe observarse desde ese punto de vista. Esto supone que, cuando se analiza, hay que realizarlo desde una estructura arborescente en varios niveles: una parte gráfica, que se basa en las líneas y formas, que transmite mensajes y significados; una estructura de navegación, que sirve de secuencia por medio de viñetas e indica el inicio de la secuencia y la forma de avanzar por la misma; una estructura conceptual, que transmite significados por la identificación visual del elemento representado y por los conocimientos adquiridos por convención cultural; y por último, una estructura espacial, donde se combinan todos estos elementos (Bordes, 2017). Esto supone que todo cómic se encuentre supeditado a las ilustraciones que parte de él. Sin comprender estos elementos, no se puede observar toda la naturaleza léxico-semántica del cómic o su significación.

Utilizando muchos de los formatos editoriales que hemos expuesto con anterioridad (álbum, *tankobon*, novela), el cómic ha proliferado en el soporte bibliográfico y posee muchas de las características artísticas expresadas con anterioridad: refleja la

creatividad de un autor o autores, tiene una función narrativa, se ha expuesto en los museos, tiene su propio lenguaje artístico... Por lo tanto, ¿podría incluirse dentro de la terminología que hemos presentado con anterioridad? ¿Cuándo hablamos de cómic lo hacemos sobre un libro de artista? ¿Se trataría de un libro-objeto?

Es evidente que hablar de un cómic es hacerlo de un arte narrativo que se asienta en la combinación del texto y la imagen para contar una historia o acontecimientos. Su lenguaje es una de las piezas angulares que asientan al medio. Román Gubern (1972), incide en que el cómic se presenta como una: «Estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética» (p. 107). Juan Antonio Ramírez (1997) también presenta una clara definición de la historieta, en donde se preocupa por su carácter masivo e industrial. Para él, el cómic sería: «Un relato icónico-gráfico o iconográfico-literario destinado a la difusión masiva en copias mecanizadas idénticas entre sí, sobre soporte plano y estático, y cuyos códigos (icónico y eventualmente literario) tienden a integrarse en sentido diegético-temporal» (p. 198). Estos autores inciden en la importancia de la narración en el cómic – sea por medio de la secuencia de imágenes o por el texto que las acompaña–, configurando un medio único en el que imagen y texto se combinan en una forma narrativa. La historieta aparece como un medio icónico que amalgama elementos de la pintura (por medio de imágenes estáticas y fijas), el cine (a través de imágenes

temporalizadas y móviles) o el teatro (por su teatralidad y marcada puesta en escena). Y todo ello dentro de un soporte claro: el libro. Y basándose en una estructura secuencial. Tal y como nos indica José Andrés Santiago:

La secuencia es el concepto fundamental en torno al cual se estructura un libro. La secuencia se define como continuidad, como la sucesión ordenada de diferentes elementos que guardan relación entre sí. La secuencia de espacios en el libro de artista determina la temporalidad de éste, esto es, el ritmo en el que progresa y se desarrolla la obra. La secuencia define, en último extremo, la marcha armónica de la misma. En el libro de artista, el autor define la secuencia, diferente y única para cada obra, y anticipa e incorpora en ésta, las variables que el espectador/lector/actor introduce en la misma, como veremos a continuación. (2017, p. 83)

Esto nos sitúa en una disyuntiva. Por un lado, podemos aceptar que un cómic en formato libro se aproxime, o incluso sea, un libro de artista. Incluso podríamos aceptar que, según sus formas, composición, tirada... pueda ser un libro objeto. Pero, ¿qué pasa con una serie que se componga de 100 o más tomos *tankobon*? Como ya hemos indicado, desde las dos últimas décadas del siglo XX, la cultura de Asia oriental se ha distribuido con facilidad por occidente, especialmente en lo que a la cultura japonesa se refiere. El mangajaponés se ha convertido en el producto bibliográfico más

vendido dentro de la industria del cómic mundial, y que en Japón se ha utilizado como la imagen cultural por antonomasia que de un país como Japón, cumpliendo funciones artísticas, lúdicas y pedagógicas (Lorenzo-Otero, 2018). Según la tradición nipona, un manga puede ocupar miles de páginas, realizadas siempre por un único autor, y que se recopilan finalmente en cientos de libros de bolsillo, desarrollado a lo largo de un gran número de años (Santiago, 2023). Esto supone que la relación entre texto e imagen sea menor en comparación con sus homólogos occidentales, dándole una mayor importancia al dibujo y la imagen (Lorenzo-Otero y Franco-Vázquez, 2022). Además, en esta tradición estética la página es entendida como una totalidad, lo que provoca que la distribución espacial de las viñetas se aproxime más a la narración continua de la literatura que al de los cómics occidentales –que usan la viñeta con el mismo fin que la pintura, al encuadrar la escena en el momento que la misma ofrece la mayor cantidad de información posible y en su momento más reconocible–. El mangase caracteriza por utilizar sus propios cánones y tradiciones culturales, por lo que su lectura se realiza a la inversa de la occidental: de derecha a izquierda. Esto ya supone que la alfabetización literaria de sus lectores permita ya un proceso de descolonización, ya que por su simple lectura se aprenden códigos culturales distintos a los propios, influyendo notablemente la industria propia y el gusto del público (Santiago, 2016). Por lo tanto, cuando hablamos de esta manifestación cultural, lo hacemos sobre una estructura artística que aúna la imagen

con la narración, utilizando como un todo el espacio del soporte (la página) por medio de un lenguaje verbo-icónico, y se recopila en modelos bibliográficos tradicionales.

Sin lugar a dudas, esto nos sitúa ante la duda por la que empezamos este trabajo: ¿podríamos considerar al cómic como un libro de artista? ¿O como un libro-objeto? Siguiendo lo manifestado con anterioridad, es evidente que sí. Más que nada porque en los límites difusos que se establece ante la definición de estos dos últimos, pueden entrar múltiples manifestaciones artístico-culturales actuales, pasadas y, seguramente, futuras. Los elementos básicos que posee un libro de artista también está presente en un cómic, y lo mismo sucede con un libro-objeto. La relación del cómic y del libro de artista ya ha sido acreditada de forma evidente desde la investigación en Bellas Artes (Cuba Taboada, 2015), por lo que es evidente que supone un punto de encuentro entre ambas manifestaciones artístico-culturales.

### **El fotolibro. Objeto narrativo-visual con intención artística y documental**

En un contexto actual en el que la influencia de los medios digitales se apodera progresivamente de los espacios de creación y distribución, la fotografía de intención narrativa y artística expresada en fotolibros impresos en papel resiste como manifestación de la voluntad de reivindicar la fotografía de autor cuidada en términos de producción editorial, contenido de imágenes y articulación del discurso estético.

En este sentido el historiador y comisario Moritz Neumüller entiende que hay una intersección entre los fotolibros y los libros de artista precisamente por el uso significativo de la fotografía con una intención artística (en Queiroz y Fernández, 2021).

El fotolibro puede considerarse un caso particular dentro de la categoría de los libros estéticos junto a los libros ilustrados, el libro tipográfico, los fanzines, libro pop up, novela gráfica, etc. (Mit y Carrere, 2021). Aunque las clasificaciones son orientativas y no tajantes el fotolibro en la tradición artística es un libro de artista en el que la fotografía de autor se articula secuencialmente a través de las páginas, en una estrategia formal comparable al fotomontaje cinematográfico. Es por tanto «un libro que trasciende el soporte para convertirse en un espacio discursivo que articula y participa a través de sus propios elementos en la construcción del sentido de una secuencia de imágenes, que son interpretadas como parte del conjunto» (Martín Núñez, 2024, p. 622).

Es importante destacar que el libro como contenedor de narrativas visuales actúa no sólo como soporte de las imágenes (y el texto) sino como objeto que pone en marcha las sensaciones hápticas del cuerpo. Un fotolibro se observa, pero también se toca, se huele y se escucha, haciendo que la experiencia lectora sea ampliada por estas sensaciones derivadas de sus características físicas. Estas propiedades condicionan la apreciación del libro como signo e invitan a una lectura íntima y privada. Al mismo tiempo es un dispositivo «que necesita ser

accionado por el lector para, como mínimo, que se abra y se pasen sus páginas» (Martín Núñez, 2024, p. 623). Por esto mismo la experiencia del lector o lectora del fotolibro es muy diferente a la que se tiene a través de las pantallas que son variables en cuanto a tamaño, resolución, colores, brillo... El significado está determinado en gran medida por el formato material y permite a los creadores controlar de un modo más preciso el efecto que tendrá sobre la audiencia (Moritz Neumüller en Queiroz y Fernández, 2021). De un modo sintético «el fotolibro es una forma artística de interacción compleja y espacio temporal, entre el cuerpo del lector o lectora y la materia del objeto de sucesión táctil de sus páginas» (Martínez-Eiriz, 2023, p. 246).

Aunque el fotolibro vive un momento de esplendor hay que recordar que está presente desde los mismos inicios de la expansión de la fotografía. Martin Parr y Gerry Badger publicaron tres volúmenes que son una referencia ineludible, *The photobook: a history* (2004, 2006 y 2014) por el esfuerzo de selección y recopilación de obras. Anna Atkins publicó en 1843 *Photographs of British algae. Cyanotype impressions* y William Henry Fox Talbot empezó a publicar sus entregas de calotipos *The Pencil of Nature*. Otros autores, referenciados por Gil-Segovia (2019) que han presentado libros fotográficos que son hitos en la historia del medio son: Cartier-Bresson (*The decisive moment*, 1952), William Klein (New York, 1956), Robert Frank (*The Americans*, 1958-59; *The Lines of my Hand*, 1972), Ed Ruscha (*Twentysix Gasoline Stations*, 1962; *Some Los Angeles Apartments*, 1965; *Every Building on the Sunset Strip*, 1966); Bern

& Hilla Becher (*Anonyme Skulpturen*, 1970), Gilbert & George (*Side by side*, 1972), Isidoro Valcárcel-Medina (*Relojes*, 1973), Sol Lewitt (*Autobiography*, 1980), Francesca Woodman (*Some Disordered Geometries*, 1981), Peter Fischki & David Weiss (*Photographs*, 1989), Nan Goldin (*The Ballad of Sexual Dependency*, 1996), Hans-Peter Feldmann (*Die toten*, 1967-1993, 1998). En cuanto a los representantes del ámbito español por citar a algunos se encuentran José Ortiz Echagüe, Cristina García Rodero, Alberto Schommer, Ricard Terré, Tino Martínez, Cristóbal Hará, Fernando Herráez, Koldo Chamorro, Ramón Zabalza, Alberto García-Alix, Luis Baylón, Tono Arias, Cristina de Middel, Roger Grasas, Alberto Polo, Tina Bagué, Carlos Spottorno.

En el caso de la cultura japonesa, referenciada anteriormente también hay una aportación diferenciada y significativa en lo que se refiere al fotolibro. Prueba de ello es el capítulo que Parr y Badger llaman *Provocative Materials for Thought, The Postwar Japanese Photobook* en el que se habla del grupo seminal Provoke y de los fotógrafos Daido Moriyama, Eikoh Hosoe, Takuma Nakahira, Kohei Sugiura, Tandanori Yokoo, Kikuji Kawada, Shomei Tomatsu, Ikkō Narahara, Aruhi Arutokoro. La historiadora de la fotografía Kaneko Ryūichi ha hecho un esfuerzo por difundir las peculiaridades del fotolibro japonés, como en su renombrada conferencia en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en la que se centraba en aspectos como los medios y sistemas de impresión, la colaboración entre fotógrafos y diseñadores (por ejemplo entre Sugiura Kohei y Eikoh Hosoe en el libro *Barekei*),



los fotolibros derivados de las publicaciones en revistas, las obras compendio (*zenshu*) o la autoedición de libros.

La fotografía se está revelando en los últimos años como un medio a tener en cuenta a la hora de elaborar proyectos orientados a la estimulación creativa y expresiva en la infancia y la adolescencia (Calviño-Santos, 2019). Es por eso que se hace necesario mencionar los fotolibros dirigidos a la infancia y que han aparecido como un género propio a finales del s. XX (Herrera-Zamarrón, 2021). En este campo la obra *Cent Cinquante ans de Photolittérature pour les enfants*, de Le Guen (2022) representa un esfuerzo resaltable para catalogar este subgénero editorial. De Lucia (2024) hace un análisis de las aportaciones concretas de Bruno Munari, Dominique Darbois y Tana Hoban. El caso de Munari es llamativo porque su inagotable creatividad también se interesó por la fotografía y los fotolibros como una herramienta de experimentación valiosa, como es el caso de las foto-crónicas, los bodegones de flores inspirados en el ikebana, o las fotos gestuales del *Supplemento al Dizionario Italiano* o las series *Tantibambini* o las publicaciones Ciccì Coccò.

Si «la percepción visual bien entendida va más allá del fenómeno fisiológico y engloba aspectos relacionados con lo cultural y psicológico» (Calviño-Santos, 2019, p. 333), el fotolibro se puede entender como un artefacto que es simultáneamente un libro de artista y un libro-objeto en el que el significado y el significante son inseparables para el lector.

### **Una cuestión de partida, pero de difícil solución**

A modo de conclusiones, lo que nos ha surgido hasta ahora son más preguntas que respuestas. Es evidente que, tradicionalmente, los conceptos de libro de artista o libro-objeto, se han utilizado para denominar a una serie de productos culturales y artísticos muy concretos. Sin embargo, y al igual que sucede con otros objetos de su misma índole, con el incremento de propuestas y de investigaciones artísticas sobre ellos, sus fronteras se han difuminado hasta límites insospechados. Hemos buscado comprender la naturaleza de dos artes en relación con un soporte de prestigio, más o menos consensuado, como es el libro. Sin embargo, lo que hemos visto es que esta naturaleza de estos objetos se entremezcla, dando como resultado un pastiche cultural disruptivo en torno al debate sobre, ¿qué diferencia una manifestación de otra? Quizás deberíamos preocuparnos menos por las diferencias que permiten crear categorías y buscar aquellos puntos que se comparten, ya sea en el arte, la cultura, la sociedad o la vida. Buscar diferencias y debates que generan solo eso, debate, sobre un término concreto no favorece la investigación sobre el mismo, sino que separa a los puntos de unión que se podrían establecer entre disciplinas científicas diferentes. El arte no debe ser sólo para contemplar, sino también para interactuar con él. ¿Qué sentido tiene que un libro pueda ser una escultura si solo sirve como pisapapeles? ¿Si un libro de forma natural exige que se interactúe con él qué sentido

tiene que se convierta en un objeto meramente estético? ¿O todo ello debe ser parte de un proceso que despierte todo tipo de sensaciones en quien lo realiza?

Esto da lugar a una diversificación compleja del producto cultural y puede interpretarse que su fin es satisfacer a un público altamente especializado que se entretiene especulando sobre estos conceptos. Si se aceptan ambas categorías como complementarias y el libro-objeto/libro de artista como fuente de satisfacción para lectores no interesados en el debate académico, se puede intuir la complejidad de la relación entre alta y baja cultura (Eco, 1984). Thomas Crow se ha referido a las guerras culturales en el seno de la historia del arte en el ámbito anglosajón, por la influencia de la cultura de masas. Muchos abandonaron lo específico del arte para abrazar la nueva tendencia de los Estudios Visuales:

Actualmente, los productos de arte avanzado deben caminar en la cuerda floja. Las disputas sobre distinciones culturales –superior contra inferior, elitismo contra popularismo- se han agravado hasta el punto de que el espacio de maniobra entre ellas casi ha desaparecido. Como reacción, muchos historiadores del arte han abandonado sus creencias juveniles en los protocolos del canon occidental, entregándose a una doctrina de nuevo cuño sobre la cultura visual. De acuerdo con su postura, el arte tal y como tradicionalmente ha sido entendido opera con presupuestos elitistas; una perspectiva posmoderna no puede admitir la exclusión de las

películas de Hollywood, las producciones televisivas, los anuncios lustrosos, los gráficos de ordenador y todos los demás incitadores productos visuales de nuestra época. Del mismo modo, los antecesores de estos artefactos -los medios populares emergentes en los siglos pasados- deben ser colocados al mismo nivel que todo un catálogo de obras maestras. (Crow, 2002, p. 5)

La cultura debe analizarse según la complejidad de sus propios valores —sean estéticos, prácticos o teóricos—, y esto supone una valoración del arte en la que la vanguardia no debe aspirar a comprenderse de manera inmediata, sino que su valor debe emanar de la experimentación que practica. Del mismo modo, debe entenderse que las innovaciones anteriores se acaban insertando en la sociedad e infusionan las producciones culturales tejiendo una red de interdependencias e influencias recíprocas que hacen imposible la identificación de fronteras semánticas.

Observamos, pues, que este debate no es estéril ya que es muy necesario comprender las nuevas formas culturales, pero proponemos evitar ser categóricos porque es muy difícil definir formas puras, claras y concisas de tal modo que se pueda llegar a una definición operativa para todos los agentes implicados. Quizás, lo que supone esto es una apertura de nuestras miradas hacia otras cuestiones, ayudándonos a comprender mejor la experiencia artística sin enclaustrarse en premisas autoconclusivas.

## Referencias

- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- BERNDT, J. (1996). *El fenómeno manga*. Ediciones Martínez Roca.
- BORDES, E. (2017). *Cómic, arquitectura narrativa*. Ediciones Cátedra.
- CALVIÑO-SANTOS, G. (2019). *Ver, observar, pensar. El proyecto fotográfico personal desde una perspectiva artográfica*. [Tesis de doctorado, Universidad de Santiago de Compostela].
- CROW, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal.
- CUBA TABOADA, M. (2015). *Dibujar, caminar. El cómic como cuaderno de viaje: interacciones, estrategias y posibilidades*. [Tesis de doctorado, Universidad de Vigo].  
<http://hdl.handle.net/11093/510>
- DE LUCIA, E. (2024). Bruno Munari, Dominique Darbois, Tana Hoban: tres ejemplos paradigmáticos del uso de la fotografía en los libros infantiles. *Arte, individuo y sociedad*, 36(1), 121-  
<https://doi.org/10.5209/aris.90168>
- ECO, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- GASCA, L. y GUBERN, R. (2011). *El discurso del cómic*. Ediciones Cátedra.
- GIL, F. y SEGADO, F. (Eds.) (2011). *Teoría e historia de la imagen*. Editorial Síntesis.
- GIL SEGOVIA, J. (2019). El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada.

<https://doi.org/10.14201/fjc2019196986>

- GUBERN, R. (1972). *El lenguaje de los cómics*. Península.
- GUBERN, R. (1997). *Medios icónicos de masas*. Historia 16.
- HERRERA-ZAMARRÓN, C. (2021). El libro como medio de expresión artística. *Trama & texturas*, 44, 69–82.
- LORENZO-OTERO, J.L. (2018). El manga de ciencia ficción: la distopía como reflejo de las inquietudes de la sociedad japonesa. *CuCo, Cuadernos De cómic*, (10), 65-83.  
<https://doi.org/10.37536/cuco.2018.10.1186>
- LORENZO-OTERO, J.L. y FRANCO-VÁZQUEZ, C. (2022). Cómic, ilustración e literatura en Galicia. Da prensa escrita á novela gráfica actual. En *Cómic e literatura* (pp. 49-81). Edicións Xerais de Galicia
- MARTÍN NÚÑEZ, M. (2024). Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de Paloma al Aire (2011) de Riardo Cases. *Signa (Madrid, Spain)*, 33, 621–648.  
<https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36671>
- MARTÍNEZ-EIRIZ, S. (2023). *El fotolibro contemporáneo como objeto, narración y proceso en la enseñanza artística*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <https://hdl.handle.net/10481/89417>
- MIT, G. y CARRERE, A. (2021). Elementos para una teoría del libro estético desde el contexto actual. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 957–974. <https://doi.org/10.5209/aris.70638>

- MOIX, T. (2007). *Historia social del cómic*. Bruguera.
- MOLINÉ, A. (2002). *El gran libro de los manga*. Glénat.
- PARR, M. y BADGER, G. (2004, 2006, 2014). *The photobook: a history / Martin Parr and Gerry Badger*. Phaidon.
- QUEIROZ, J. y FERNANDES, A.L. (2021). Photobook phenomenon: an interview with Moritz Neumüller. *MatLit (Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra)*, 9(1), 201–209. [https://doi.org/10.14195/2182-8830\\_9-1\\_12](https://doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_12)
- RAMÍREZ, J.A. (1997). *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra.
- SANTIAGO, J.A. (2010). *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Grupo dx5.
- SANTIAGO, J.A. (2016). Toward Maturity: Analyzing the Spanish Comics Industry Through a Comparison of National Graphic Novels and Gafotaku-Oriented Manga. En *Cultures of Comics Work* (pp. 219-234). Palgrave Macmillan.
- SANTIAGO, J.A. (2017). El hiperlibro. Secuencia e hipermedia en el libro de artista digital. En *Cartografías del libro-arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal* (pp. 83-95). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- SANTIAGO, J.A. (2023). Journey to Adulthood: Visual Representation of a Morphing Identity in Inio Asano's *Goodnight Punpun*. En *Precarious Youth in Contemporary Graphics Narratives. Young Live in Crisis* (pp. 45-59). Routledge.

# Libro de artista vs. Libro-obxecto

*Olalla Cortizas Varela*

---

**Universidade de Santiago de Compostela**

## **Resumo**

O auxe do *libro-obxecto* na LIX revela un interese crecente pola materialidade do libro como obxecto. Falar de *libro-obxecto* no contexto das Belas Artes é aludir tamén á idea de *libro de artista*. Neste texto faise un achegamento a este medio híbrido e fundamental para a arte do século XX, visibilízanse os debates sobre a súa especificidade e reflexiónase sobre os desafíos que pode asumir dende a súa interdisciplinar polisemia.

**Palabras chave:** libro de artista, libro-obxecto, libro infantil, educación artística, materialidade.

## **Abstract**

The boom of the *book-object* in LIX reveals a growing interest in the materiality of the *book as object*. Talking about *book-object* in the context of Fine Arts also refers to the idea of an artist's book. This article proposes an approach to this hybrid and fundamental medium for 20th century art, making visible the debates about its specificity and reflecting on the challenges it can take on from its interdisciplinary polysemy.

**Keywords:** artist book, book-object, children's book, art education, materiality.



**Coincidencia e resistencia. Será que non falamos do mesmo cando nos referimos ao *libro-obxecto*?**

A primeira vez que escoitei falar de *libro-obxecto* fóra do ámbito das Belas Artes, foi nun contexto de investigación en LIX (Literatura Infantil e Xuvenil). Da emoción inicial que suscita a coincidencia e a percepción do vínculo con outra área, pasei ao estrañamento, ao cuestionamiento... á resistencia. Será que non falamos do mesmo cando nos referimos ao *libro-obxecto*? Estes pensamentos inmediatos e tan involuntarios como irreflexivos, fixeron aumentar a miña curiosidade por esta singular confluencia entre conceptos e campos, axudáronme a cuestionar preconceitos e a indagar sobre eles, confirmando a necesidade de habilitar espazos de diálogo entre áreas de coñecemento, como o proposto neste *VIII Seminario Internacional de Investigación sobre o Libro-Obxecto*.

Falamos do mesmo cando falamos do *libro-obxecto* en literatura e en arte? Teñen percorridos paralelos, dependentes ou independentes?

Pode un *libro-obxecto* non ser un *libro de artista*? Nese caso, que características cumpre este libro para considerarse *libro-obxecto* dentro da LIX? Que interese garda para a infancia? Podería algún tipo de *libro-obxecto* estar máis cerca do *merchandising* que do mundo artístico sen saírse da categoría? Pode un *libro de artista* ser un *libro-obxecto*? O *libro de artistaobxectual* pode ter interese para a infancia? Podería un *libro de*

*artistaobxectual* orientarse especificamente a un público infantil e xuvenil? Que interese gardaría para a infancia?

Que distingue, entón, a un *libro de artistaobxectual* con interese para a infancia, dun *libro-obxecto* no mundo LIX?

Estas preguntas que xorden na superficie do problema e que se vincularán a outras de máis fondura, serán seguro abordadas e discutidas nestas e outras xuntanzas. Non teñen vontade de convertirse en preguntas de investigación, pero anticipan a actitude interrogante ca que comezo este escrito e que espero axude a «levedar» algún debate posterior. As imaxes que acompaño, comparten esa mesma idea, son bosquejos iniciais, que so procuran a axuda do debuxo para tratar de entender un territorio tan complexo como o do *libro-obxecto*, quedando a disposición de quen queira continualas.

Inevitablemente, o punto de enfoque (e desenfoque) aquí, é o que me da a práctica artística e investigadora nos modos de coñecemento artísticos. Este sesgo, de seguro, tamén pode dificultar ver con máis claridade algunhas das caras do mesmo problema.

### ***Libro de artista vs. libro-obxecto. Territorio consolidado?***

Parece existir certo consenso en situar o nacemento do *libro de artista* (con similares características ao actual) nos anos 60, aínda que moitos dos textos críticos sobre o tema soen localizar as obras precursoras durante as Vangardas de principios do século XX, ou incluso antes, no século XIX ou XVIII. Con seguridade, poderíamos remontarnos no

tempo e continuaríamos a atopar referencias moito atrás, pero non se trata aquí, de fixar ese cándido nin de redebuxar a historia xa escrita durante as últimas décadas. Os estudos máis representativos sobre o tema (Celant, 1972; Coleman, 1982; Phillpot, 1972; Carrión, 1975; Lippard, 1985; Tannenbaum, 1992; Castleman, 1994; Drucker, 1994; Moeglin-Delcroix, 1997; Haro, 2013; Crespo-Martín, 2010), soen abordalo cun enfoque moi global, atendendo á súa perspectiva histórica e tamén a outras cuestións: definición, características, tipoloxías, produción, recepción, exposición... Pero aínda que a preocupación polo *libro-obxecto* é recorrente nestes estudos, a literatura crítica e específica sobre el, é mínima. A súa presenza vai sempre asociada ao debate terminolóxico e de conceptualización do *libro de artista*, localizándose sempre no límite incómodo de moitas definicións.

O *libro de artista* e o *libro obxecto* móvense hoxe en día con naturalidade tanto en circuítos alternativos como respaldados polas grandes institucións artísticas, nun panorama que os asume moitas veces como familia, obviando ou sen precisar exactamente o vínculo que os une. Esa flexibilidade para habitar na marxinalidade e ao mesmo tempo tomar asento nos espazos de consagración supón a súa peculiar fortaleza (Kitchengs, 2019, p. 18). O seu interese, mantido no tempo, está de algún xeito, respaldado pola crítica, polo mercado... e tamén é recoñecido polos propios artistas e investigadores especializados. O actual compromiso das e dos artistas ca actividade,

o seu interese intrínseco e real é o primeiro indicador da saúde da que goza o medio. Na práctica artística máis actual, o mundo do *libro de artista* e o do *libro obxecto* está recoñecido. Hoxe, gran parte do estudantado en Belas Artes e artistas consolidadas/os puideron traballar (a lo menos) de xeito puntual con el, ben como resposta a unha proposta docente, á curiosidade intrínseca polo medio ou á idoneidade específica que requiría algún dos seus proxectos artísticos.

Aínda que habitualmente se mencionan as dificultades do seu proceso de consolidación e lexitimación (Haro, 2013, p. 3), o que parece claro é que a actividade dos anos que median entre eses primeiros libros e a actualidade, son a mellor mostra da súa madurez (Figura 0). Son moitas as artistas quen dende os anos 60 atoparon no libro un medio idóneo de creación, o que impulsou que a rede artística creada ao redor do *libro* non deixase de crecer dende entón. A gran efervescencia que caracterizou estes anos materializouse na creación de coleccións, arquivos, centros de documentación, no nacemento de galerías e bibliotecas especializadas... Xurdiron os primeiros grupos de investigación universitarios ao redor do tempo e o que deles se deriva (proxectos de investigación, reunións científicas, publicacións...); continuaron a organizarse exposicións, feiras e moitos outros eventos; xurdiron revistas e repositorios dixitais online, organizacións, redes sociais e páxinas web centradas na súa difusión... (ver Aguilar, 2011; Bernal, 2015). O *libro de artista* incrementou a súa presenza na formación artística, en deseño e tamén na formación en

educación artística, deste xeito multiplicáronse os traballos de *Fin de Grao*, *Fin de Mestrado* e *Teses de doutoramento* que indagaron e indagaron neste medio. Este entusiasmo constante por pensar o libro de arte e expandir as súas múltiples arestas contribúen na actualidade a manter vixente o seu recoñecemento.

Fig. 1. Redes arredor do libro de artista



**Do libro-arte ao libro-obxecto pasando polo libro de artista:**

**LIBRO DE ARTISTA OBXECTUAL?**

*O recoñecemento non evita a confusión*

Coñecendo como a arte escapa de forma natural a categorizacións e transita con destreza no límite do que pode/non pode ser; non debe

estrañar, polo tanto, que falar de *libro de artista* ou *libro-obxecto*, unha e outra vez supoña manexarnos nun espazo de complexidade a moitos niveis. A natureza deste territorio, sexa cal sexa o foco dende o que se mire (literatura, arte...), resístese a conceptualizacións unívocas, funcionando coma un todo fluído e híbrido. Coñecer esta condición non evita que unha e outra vez poñamos atención sobre certos aspectos que acaban por converterse en obxecto de discusión recorrente, como un exercicio inesgotable de autoconciencia: cuestións vinculadas á propia conceptualización, aos seus criterios de clasificación, aos tipos de autoría, á produción, ás características da súa distribución, á súa proposta de «lectura», ao papel do espectador, ás características da súa exposición... son debates que parecen estar sempre abertos no campo híbrido do *libro-arte*.

*Libro de artista* e *libro-obxecto* empréganse moitas veces como sinónimos, sobre todo en textos pouco especializados. Tamén é habitual ver como algúndeles acaba entendéndose como un subtipo derivado do anterior (normalmente, dende as artes, o *libro-obxecto* como subcategoría do *libro de artista*). En ocasións defínense como categorías enfrentadas e noutras como categorías independentes e con grandes similitudes (Figura 1). Por se isto non fose suficientemente complicado, engádense outras moitas acepcións que complexizan aínda máis a conceptualización do libro de artista, pero tamén do *libro-obxecto*: libro-escultura, obra-libro, libro alterado ou intervido, libro-

documento, libro-xogo, libro como artefacto, libro-colección, libro-contedor, no-libro, anti-libro, bookwork, libros volumétricos...

Fig. 2. Libro de artista vs. Libro obxecto



A investigadora Bibiana Crespo (2010), ante a confusión terminolóxica que implica denominar «*libro de artista*» cun enfoque tan xeralista a obras tan diversas, defende como *libro de artista* e *libro-obxecto*, son en realidade unhas das moitas tipoloxías do *libro-arte* (xunto con *libro ilustrado*, *livre d'artiste* o *dePeintre*, *revistas e manifestos artísticos*, *libro-instalación*, *libro performance*, *libro electrónico*...) (p. 9-25). Neste texto emprégase esta denominación, *libro-arte*, ca mesma vontade integradora para aunar todas aquelas creacións artísticas que manteñen algún tipo de vínculo ca idea de libro. De todas formas, aínda situando ao *libro-obxecto* e ao *libro de artista* en categorías diferenciadas ou dependentes nese mapa, non podemos obviar a natureza líquida que caracteriza o territorio do *libro-arte*, nen a

inevitable existencia dunha forte permeabilidade forte as categorías. Os esforzos teóricos por diferencialas ao longo da súa historia, teñen evitado estirar os termos ata o límite do sinsentido, mais o valor pragmático destas contribucións, non implica que unha deriva ata diseccións cada vez máis exhaustivas e reducidas sobre o campo de estudo vaian a contribuir a entender mellor a natureza das súas relacións.

#### *Libro de artista obxectual*

Tanto o *libro de artista* como tamén o *libro-obxecto* están consideradas obras orixinais de arte concebidas por un artista que explora ou emprega o libro como concepto ou soporte de creación, como espazo de experimentación. Estes libros están xeralmente pensados como un Todo e neles o continente e contido funcionan en perfecta simbiose. Máis alá destas liñas xenéricas, a especificidade de cada obra conducirá seguro a definicións moi diferentes, non exentas de debate.

No catálogo da exposición *Livres d'artistes* comisariada por Anne Moeglin-Delcroix (1985) engadíase outro matiz de confluencia entre ambos termos: estos relacionábanse na medida na que a autoría de ambas tipoloxías recaía sobre artistas visuais que traballaban baixo «un même esprit de méfiance envers la littérature et l'objet de luxe» (p. 2). Curiosamente nesta exposición, o *libro-obxecto* atopaba o seu espazo dentro da categoría de *libro de artista*. A mostra organizaba as obras ao redor de dúas direccións principais que representan ao mesmo tempo



as dúas tendencias que tomaría o *libro de artista* nos anos posteriores: En primeiro lugar a vinculada ao *libro de artista como obxecto*, nomeada como «d-esprit néo-dadaíste (Fluxus)», que entendemos encabezada pola obra de Dieter Roth e en segundo lugar, máis vinculada á idea de *libro de artista como soporte*, «d'esprit conceptual, est cele de la rigueur systématique», tendencia que entendemos liderada pola obra de Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963).

Nos textos posteriores é fácil detectar esta dobre vertente e tamén é fácil intuír que a primeira liña tivo moito máis respaldo por parte da crítica. Proba deste feito é que a obra de Ruscha pasou á historia como a primeira, a fundadora... e a práctica artística de Roth, que estivo dedicada practicamente por enteiro ao *libro* e a experimentar as súas múltiples posibilidades dende os anos 50, soe aparecer acompañando á primeira ou nun segundo plano. A súa obra, tal e como defende Haro (2014) debería considerarse outra referencia primordial e fundacional do *libro de artista* máis obxectual que influíu en gran medida na obra coetánea e posterior deste campo.

A seguir, expoño algunhas características das dúas tendencias fundamentais e que coinciden en termos xerais cas dúas correntes sinaladas por Moeglin-Delcroix (1985), aludidas en parágrafos anteriores.

- Tendencia que prioriza no *libro de artista* como múltiple (democrático) e editado, asociado á súa orixe subversiva. Esta tendencia vencéllase aos significados dos termos

*artists' book* ou *bookworks*. Neles, a alusión ao libro como códice é máis evidente (a aparencia da obra é achegada ao libro no seu aspecto máis cotiá) e tamén atópanse conexións con certas características tradicionais do libro: o papel como material, o formato manexable, a impresión mecánica ou dixital, e certo control da secuencia, do ritmo...). Son obras que en moitas ocasións poden collerse nas mans e ter unha experiencia achegada á lectura a través delas. Atopámoslos en circuitos institucionais ou alternativos, feiras, exposicións, servizos de préstamo ou consulta en coleccións e bibliotecas especializadas

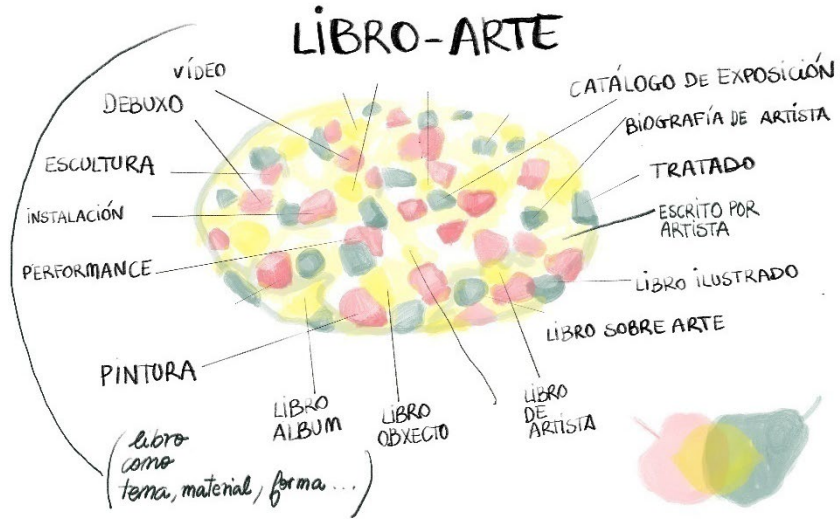
- A segunda tendencia está máis achegada ao *libro-objeto*, sen consideralo forzosamente como tal. É máis indefinida e conecta con diferentes formas de entender o *libro de artista*. Emprega normalmente á idea de libro único, ou de obra seriada de poucos exemplares. Son obras máis vinculadas á idea de *artefacto artístico*, asociadas á práctica artística e aos seus procedementos, técnicas e modos de coñecemento, por esta razón a proposta visual prioriza na materialidade e no háptico. A autoedición ou a produción pode ser menos económica, pero non por iso se asocia á idea de edición de luxo. A vinculación ao libro é central pero a forma que toma pode ser moi diferente ao aludir a aspectos conceptuais, formais, materiais, estruturais... dun xeito sutil, poético,

irónico, literal ou incluso radical. Pode funcionar en circuitos máis marxinais ou no marco da institución, aínda que neses casos, a propia estrutura expositiva pode condicionar e limitar o tipo de achegamento do espectador á obra: «As políticas de conservación practicadas nos museus de un modo geral sobrepõem esforços de preservacão à idéa primordial de trabalhos producidos para serem tocados» (Pereira de Sousa, 2009, p. 120). A obra *Literaturwürste* (1961), de Dieter Roth pode ser un exemplo desta tendencia máis obxectual.

*Non todo obxecto é libro de artista*

Ao longo da historia, o *libro-obxecto* non acabou de asentarse ao completo dentro da definición de *libro de artista* proposta pola crítica. O incremento de obras que empregaban o libro en contextos de instalación, performance, escultura... incrementou a incomodidade daqueles teóricos que comezaban a preocuparse porque o límite dos termos fora cada vez máis difuso. O forte parecido aparente destas obras que podemos situar hoxe no territorio xenérico do *libro-arte* (encadradas fóra do marco do *libro de artista*) (Figura 2), fixo que moitas veces acabara por arrastrar con elas á totalidade das *obras-obxecto* lonxe da categoría do *libro de artista*.

Fig. 3. Macedonia do Libro-arte



Ver *Fruit Salad*, diagrama de Clive Phillpot sobre Libro de Artista

Ao igual que Crespo na actualidade do contexto español, moitas outras voces trataron de trazar os límites destas categorías. É o caso de Ulises Carrión (2012a) quen en moitas das súas conferencias celebradas no inicio dos anos 80, excluía con rotundidade aos *libros-objeto* da categoría de *libro de artista* pola súa vinculación ca escultura, considerando que estes debían tratarse nesa categoría e non noutra (p. 76, p. 90). Neste sentido, os populares esquemas gráficos de Clive Phillpot (2013) tamén serven para entender de forma visual unha perspectiva similar. No diagrama publicado en maio do 82 (p. 82), distingue claramente o espazo relativo ao mundo dos libros (o que denomina *literary books*) e o que ten que ver so co mundo das artes (*book*

*objects*). O único espazo que xurde da fusión de ambos territorios é o do *bookwork*, cercano a esa primeira tendencia do libro múltiple editado. Dentro deste gráfico, a referencia ao territorio dos *book-objects* está só e claramente vinculado ao territorio da arte, non do libro. Phillpot (2013) engadía: «Everything falls into place. For example: work that are not (visual) art, are simply «literary books». Works that are not books, are simply sculptural «book objects» ; for example, mute marble books on tombstones» (pp. 148-149).

Moitos dos autores que trataron de acotar o campo do *libro de artista* e o do *libro-obxecto*, atopáronse trazando límites con outro tipo de obras: aquelas que empregaban o libro como material de creación (ou como parte) dunha obra escultórica, de instalación, performativa. Estas pezas viron incrementada a súa presenza a partir da segunda metade do século XX (nas décadas do 70 e 80 especialmente). Como dicíamos, pode intuírse que foron elas en certa medida responsables de que xurdira a necesidade de trazar uns límites claros na terminoloxía do campo. No caso de Carrión (2012b) percíbese especialmente cando trata de definir as *obras-libro* nunha charla en Evergreen State College no 1987. Evidencia alí o seu rechazo a abrir a definición de *libro de artista* a calquera obra que empregara o libro como material ou como un elemento máis dunha totalidade (esculturas, instalacións...), especialmente cando nelas non existira unha preocupación real polo libro e por aportar algo novo ao seu territorio (e o seu futuro). (p. 136-137, p. 145-146). Johanna Drucker (1994)

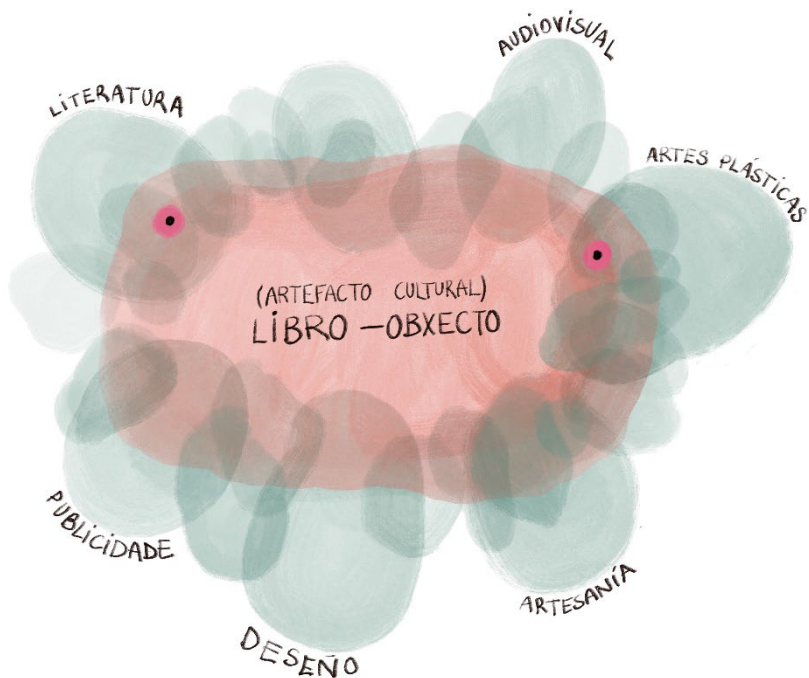
refírese a estas obras como *sculptural work*, *book-like objects* ou *book sculptures*. Drucker, pese advertir ese parecido «aparente», renuncia a incorporalas tamén no territorio do *libro de artista* por non identificar nelas unha experiencia asociada ao libro ou ao seu funcionamento (p. 14). Como Carrión, a norteamericana insiste en situar o aporte destas obras no campo das artes plásticas (non no do libro ou da literatura), explicando que nelas o libro e a súa identidade funcional desaparece para ser empregado unicamente como icono formal e metafórico (Drucker, pp. 360-362). En *The Century of Artists' Books* fai numerosas mencións a diferentes obras para explicar visualmente o seu posicionamiento.

### ***Libro-obxecto (artefacto) vs. Libro-obxecto (libro de artista)***

Logo de aludir á dificultade para acoutar o espazo do libro-obxecto, podemos intuír xa, que o seu territorio é maior ao imaxinado dende o campo das artes. O libro-obxecto non está vinculado so a unha categoría, polo que é posible pensar na coincidencia de libro-obxecto como libro de artista, sen ter porque limitar a este territorio tódalas súas posibilidades. Parece razoable pensar que nese amplo espazo que ocupa o libro como artefacto, ademais do campo artístico, estarán concibidos outros artefactos culturais vinculados ao literario, ao deseño de xoguetes, a publicidade... É aí onde atopamos o mellor enfoque de partida para pensar no *libro-obxecto* dende unha

perspectiva interdisciplinaria? Poderíamos acceder dende alí a todo o espectro de interese para ambas áreas de coñecemento? (Figura 3)

Fig. 4. Libro-obxecto como artefacto



*Libro-obxecto (dende unha mirada global, como artefacto)*

- Pode estar fóra ou dentro do dominio literario
- Pode ter ou non un obxectivo artístico
- Pode ser ou non ser un libro de artista

- Pode dirixirse á infancia, a un perfil adulto e especializado ou ser apto para calqueira rango de idade.
- Pode ser colectivo, colaborativo ou individual
- Pode estar pensado, concibido por un/a artista, por un/a deseñador/a ou por outros profesionais
- Pode ser unha peza única, seriada ou de ampla tirada
- Pode ser unha peza realizada manualmente ou pode formar parte dunha produción industrial
- Pode supoñer un desafío ao libro tradicional: a nivel material, formal, conceptual, estrutural
- Pode potenciar unha mirada poética, irónica, radical...
- Pode propoñer unha secuencia non liñal e un ritmo non homoxéneo de lectura
- Pode propoñer unha interacción lúdica ou non, pero si activará o pensamento, as emocións e o diálogo.
- Seguro concederá gran importancia á materialidade e a tactilidade do libro (cando non prioritaria)
- Potenciará unha ou varias linguaxes, pero todas traballarán en perfecta simbiose
- Poderá vincularase a moitos produtos: artísticos, da literatura, do *merchandising*...

Convén aclarar aquí, que nesta enumeración a perspectiva trata de ser o máis globalizadora posible, recollendo artefactos que poden ser editoriais, vinculados á mecadotecnia, exclusivamente



artísticos ou centrados especificamente no deseño, etc. Sinálanse pois as características confluentes. Ao focalizar a atención concretamente no libro-obxecto do libro infantil algunhas características terán un carácter máis excluínente, aparecerán tipoloxías recorrentes (libros *pop-up*, acordeón, perforados), etc. A literatura específica creada nos últimos anos sobre o libro-obxecto (libro infantil) pode axudar a precisar cada unha destas afirmacións xerais (Ramos, 2017; Taberero, 2019; Mociño, 2019; Silva, 2020; Pereira, 2020; Martins, 2021; Ramos, 2022).

#### *Libro-obxecto como libro de artista*

- Están normalmente fóra do dominio literario
- Teñen consideración de obra de arte
- Teñen unha intencionalidade artística
- Están pensados, en xeral, para un público especializado, pero isto non exclúe calquera outra opción
- Soen ser obras individuais, aínda que poidan ser tamén colectivas, colaborativas ou participativas
- Foron pensados ou concibidos por artistas
- Poden ser producidos, en parte ou na súa totalidade, por un artista, pero o artista ten normalmente un seguimento preciso de todo o proceso
- Soen ser pezas únicas ou seriadas, pero poderían ser de gran tirada

- Poden realizarse manualmente ou empregando medios mecánicos ou dixitais
- Aluden ao libro de diferentes formas, a nivel conceptual, formal, material...
- Supoñen un reto e poden cuestionar radicalmente a idea de libro máis convencional, negala, alterala...
- Son obras con gran coherencia a tódolos niveis, pensadas como un Todo.
- Propoñen condicións de achegamento e interacción que soen ser diferentes ás do libro códex
- A proposta soe procurar a interacción física, háptica, o diálogo co-creador co espectador... O formato expositivo pode condicionar este achegamento de xeito notable.
- Pode moverse tanto en circuitos alternativos como institucionais.
- Pode vincularse a outros produtos: *fanzines*, revistas ensambladas, obxectos múltiples, poesía visual...

Engado un parágrafo esclarecedor do catálogo da exposición artística comisariada por Guy Schraenen, *Tampoco soy un libro*, terceira parte (e última) dunha triloxía expositiva sobre o libro de artista que tivo lugar no Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía no 2016-2017. Nela ponse o foco de atención naquelas obras que se atopan na fronteira entre libro e obxecto:

En estos libros, la apariencia, el contenido o el objetivo del libro convencional se utilizan como modelos para su transformación en una nueva representación, de manera parecida, por ejemplo, a cuando se toma un cuerpo como referencia para un cuadro o una escultura. A veces, el modelo es reconocible; otras, aparece subvertido (MNCARS, 2016).

Nestas liñas recóllese dun xeito moi sinxelo o desafío artístico que debe supoñer unha obra destas características. Pode entenderse como un diálogo, un proceso de apropiación ou transformación artística que alude ao libro en xeral ou a un aspecto conceptual ou formal concreto. Esta idea complementéntase tamén ca perspectiva crítica de Kitchengs (2019), quen insiste na necesidade de abrir a nosa mirada occidentalizada do libro:

Aunque la literatura no reclamó para sí al libro de artista, tampoco hay que olvidar que en Occidente la literatura es solo uno de los usos del libro, y la forma de lectura que exige es solo una de las formas de lectura del libro occidental [...] el códex se sobreentiende como la estrutura del libro universal.(p. 18)

### *Proposta tipolóxica?*

Identificar tipos ao redor de aqueles libros-obxecto que á súa vez son libros de artista (doble coincidencia) só é posible sen pretender unha grande exhaustividade. Cada obra é única e as posibilidades de categorización son múltiples se atendemos a esa especificidade.

En ocasións é o parecido cun tipo de obxecto xa existente noutro campo de produción o que acaba por definir a tipoloxía do libro-obxecto (diccionario, recetario, álbum de fotos, cd, guía, postais...); noutros casos é o soporte material, o tipo de procedemento empregado, a proposta de interacción, a técnica utilizada, a alusión á idea de libro... A medida que establecemos caixóns, confirmamos a dificultade: unha mesma obra vincularase con facilidade a diferentes categorías.

Sínálanse dous exemplos de clasificación entre o que median 25 anos de diferenza:

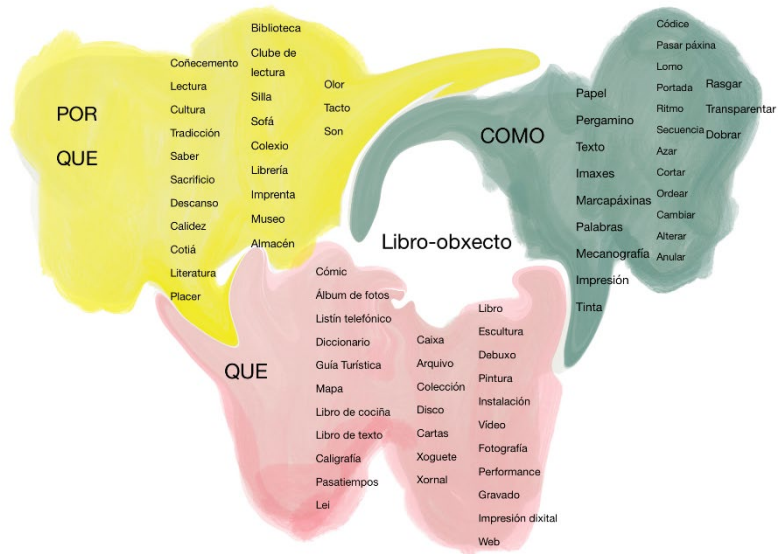
- Moeglin-Delcroix (1985) ao referirse ao libro como obxecto, xa definía varias tipoloxías: «livres «livres parasités», (libros intervidos ou alterados), «livres tactiles» (vinculados á escultura) e «livres manuscrits»(vinculados ao debuxo e á pintura), condamnés» (libros anulados de algunha forma), e unha última categoría, «ceci n'est pas un livre» (similar aos no-libros).
- Crespo (2010) distingue dous tipos dentro da categoría de libro-obxecto, os que denomina «libros-objeto colección» (libros-contedor, libros caixa... que poden conter unha variedade de obxectos ou documentos facendo alusión á idea de arquivo) e os «libros-objeto como Un Todo»(libros ilexibles que fan alusión á idea de libro, á súa forma, onde a alusión á experiencia de lectura é pretendidamente física,

táctil), de ambas obras di que resulta determinante para ser consideradas así, que establezan unha idea de secuencialidade de ritmo de lectura (pp. 17-18), unha idea que se familiariza tamén co posicionamento de Carrión.

Calquera destas tipoloxías ten vixencia a día de hoxe e podería resultar útil para comprender as posibilidades infinitas do libro obxecto en conxugación co libro de artista. Tendo en conta as dificultades implícitas a calquera intento de clasificación, reduzo a tres as ideas clave, segundo o desafío que supoñen (combinables entre si) (Figura 4):

- DE DESAFÍO ao concepto de libro. Pode ser aludindo á súa dimensión conceptual ou formal. Obras achegadas á poesía visual, libros anulados, alterados, no-libros, ilexibles...
- DESAFÍO á súa materialidade. Require dunha experimentación cas formas, texturas, materiais, formatos, procedementos, tamaños, estruturas... do libro. Libros intervidos, táctiles, alterados...
- DESAFÍO centrado na reutilización creativa doutros artefactos, aproveitando as súas posibilidades simbólicas, de interacción, de produción de sentido... Libros-contedor, libros-xogo, libros de instrucións, libros-mapa...

Fig. 5. Mapa para creación do libro obxecto



### Consideracións finais: desafíos do pasado con repercusións no presente

A necesidade persoal de situar no mapa fluído o lugar do libro-obxecto, fixo que gran parte do esforzo realizado neste texto se centrara neste labor... Deixo agora nestas liñas de conclusións aqueles camiños abertos que sería interesante abordar en futuras investigacións.

Os desexos cos que nacía o libro de artista, xa desactualizados ou convertidos en utopía, poden ser unha axuda para pensar nos desafíos do presente:

- O desexo do libro de artista xa non é o de expandir os circuitos da arte como sucedía no s. XIX con aqueles *livre de peintre* ou

aquelas *edicións de luxo*. Neses anos, a reprodución da obra supoñía mellorar a súa visibilidade e consecuentemente posibilitaba aumentar o seu valor no mercado aínda que a liberdade da/o artista non se beneficiara desta <expansión>. As habituais colaboracións entre artista, escritor ou editor... nacían tamén desa necesidade, polo que sen desmerecer a importancia que tiveron para entender o potencial do libro como *field to be cultivated* logo da Segunda Guerra mundial (Castleman, 1994, p. 19), estaban aínda moi lonxe de descubrir as súas verdadeiras posibilidades creativas.

Hoxe as colaboracións entre artistas, escritores e deseñadores é máis respectuosa e horizontal. A tradicional predominancia do texto escrito, sobre outras linguaxes xa non se reflicta nas novas propostas editoriais (*libro-álbum, libro-obxecto, novela gráfica...*). O desafío actual reside hoxe en continuar a influír noutros formatos sen esquecer o poder da imaxe e da materialidade para significar por si mesmas. Ao mesmo tempo resulta imprescindible manter, incrementar e normalizar circuítos de onde profesionais podan dialogar sen xerarquías. Favorecer cruzamentos e relacións no campo da arte a literatura e o deseño é fundamental para continuar a expandir esta liña de traballo.

- Non representa hoxe o mesmo desafío á tradición artística que o que supuxo na segunda metade do século XX, cando artistas

das diferentes vangardas xogaban a expandir os límites dos soportes de creación.

A pesar das voces que anunciaban a morte do libro físico, co paso do tempo evidenciou a súa necesidade e a materialidade converteuse no gran desafío revolucionario do presente. Os *e-libro-arte* e especialmente o *hiperlibro-arte*, (taxonomías definidas por Crespo en 2016) engaden novas e interesantes formas de creación, funcionalidade, interacción e distribución, mais a innovación que constitúen a tantos niveis (tamén para o libro de artista), de ningunha forma parece que vaia a supoñer unha ameaza para o libro-obxecto. O hándicap que supón no escenario dixital a tactilidade e a experiencia háptica (Santiago, p. 37) son precisamente as fortalezas que pode explotar o *libro de artista* e especificamente o *libro obxecto*. A realidade do mundo hipervisual non debería eclipsar o coñecemento háptico como reto sensorial e cognitivo.

Nesta liña volve a conectarse o campo do libro-obxecto e da literatura. O desafío hoxe pasa por repensar a materialidade do libro ca liberdade nin imposicións de artistas e deseñadoras/es, axudándose de equipos creativos dispostos a traballar de xeito interdisciplinar. Tamén neste liña é importante continuar revisitando as obras de arte e do deseño como detonantes para esa renovación. É interesante poñer en paralelo e cruzar estas referencias de artistas e deseñadoras/esco libro actual, investigar as súas posibilidades para continuar a expandir os seus límites.



- O libro de artista tampouco supón neste momento unha rebelión cara o mundo da arte máis institucionalizada como pretendía ser en orixe, pois como ten sucedido moitas outras veces na historia, ata os grandes museos acabaron por reconsiderar un espazo para albergar as propostas máis subversivas do libro obxecto. Penso que hai aquí certo paralelismo co campo literario, pois o auxe editorial que suponen as propostas do *libro-obxecto*, non deixan de ser desafíos ao sistema máis tradicional, á Literatura considerada con maiúsculas.
- Continuamos sen poder falar de democratización real ao redor do libro de artista. A invención da imprenta, a evolución e a accesibilidade aos novos medios de produción, as novas formas que introduce o espazo dixital... posibilitaron melloras na impresión e na difusión, o que fixo incluso soñar nos anos 70 ca idea de libro de artista como múltiple democrático. Lucy Lippard (1985a), recoñecéndose como unha desas entusiastas da postura democrática do libro de artista escribía: «One day I'd like to see artists' books ensconced in supermarkets, drugstores, and airports...»(p. 31). Lippard mencionaba ao mesmo tempo a dificultade real, a perigosidade de competir ca cultura de masas e a difícil convivencia da arte máis elitista ca máis comercial (1985b, p. 32), pero tal vez, a maior complicación foi constatar co paso dos anos como a

capacidade potencial para «chegar» ao gran público non implicaba que o libro de artista conseguira conectar con el.

É aquí onde podemos falar do desafío educativo do libro-obxecto. O libro-obxecto (tamén o libro-álbum) representan unha oportunidade para achegar a infancia ao mundo da arte e do deseño. Coincidindo con Brito (2012), «A experiencia de manusear esses livros é parecida com a que as crianças vão encontrar mais tarde, diante de uma obra de arte: a capacidade de maravilhamento, de surpresa, de estímulo ao olhar e à inteligência». É un desafío para a infancia e a única forma de achegarse a esa utopía da arte democrática, pasa por educar artisticamente noutros modelos de coñecemento que non limiten ningún dos seus sentidos.

— A posibilidade de repensar o mundo do libro dende a arte continúa a ser hoxe un vixente e atractivo desafío para artistas, deseñadores e por que non, para a infancia. Pensar o libro é unha posibilidade inesgotable para a arte. Acceder ao diálogo co *libro-obxecto* dende a infancia, debe supoñer tamén unha invitación a repensar o que entenden por libro, o que desexan, o que imaxinan que podería ser. Relacionarse deste xeito co libro dende a infancia trae consigo un impacto importante no proceso lector e tamén no proceso creador. O que o libro poda chegar a ser no futuro, dependerá de que deixemos que a infancia comece a pensar e a crear no libro que quere.

## Referencias bibliográficas:

- AGUILAR, M. (2011). Construcción de redes y canales de comunicación en torno al libro de artista. *Art. Revista LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento.*(1) 117-122, Universidad Complutense de Madrid.
- BERNAL, M. M. (2015). El espanto del Cura. La difusión del libro de artista en internet, en *Revista LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento.* (3) 43-51, Universidad Complutense de Madrid.
- CADÔR, A. B. (2012, maio). O signo infantil em livros de artista. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(3), pp. 59-72.  
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48524>
- CARRIÓN, U.(2012a). Libros comunes, obras-libro y libros de artista: semejanzas y diferencias. En J.Agius Agius, J.Ulises Carrión, *El Arte Nuevo de Hacer Libros. Archivo Carrión I* (pp. 133-171). Colección Anómalos.(Charla en 1987)
- CARRIÓN, U. (2012b). Obras-libro revisitadas. En J.Agius Ulises Carrión, *El Arte Nuevo de Hacer Libros. Archivo Carrión I* (pp. 73-98). Colección Anómalos.(Contribución a conferencia en 1979, publicada en 1980).
- CASTLEMAN, R. (1994). *A Century of Artists Books*. The Museum of Modern Art <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/439>

- CRESPO, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1) 9-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3210823>
- CRESPO, B. (2016). El libro-arte/libro de artista en su dimensión digital: El e-libro-arte y el hiperlibro-arte. *El profesional de la información*, 25 (5) 822-830 <https://doi.org/10.3145/epi.2016.sep.13>
- DRUCKER, J. (2004). *The Century of Artists' Book*. (1ª ed. 1994). Granary Books.
- HARO, S. (2013). El libro como disciplina artística. Una aproximación a los fundamentos del libro de artista. *Creatividad y Sociedad*, (20), 1-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4564936>
- HARO, S. (2014). Dieter Roth y el nacimiento del libro de artista contemporáneo. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*, (2), 1-27. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/244/223>
- KITCHENGS, K. V. (2019). Entre los márgenes del libro y el arte. Los límites difusos del libro de artista. *El ornitorrinco tachado. Revista de artes visuales*. (10), 9-19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7511676>

- LIPPARD, L. (1985a). The Artists' Book Goes Public. En Joan Lyons (ed.) *Artists' books: A Critical Anthology and Sourcebook. A Special Digested Edition* (pp. 28-31). Visual Studies Workshop Press. [https://monoskop.org/images/0/02/Lyons\\_Joan\\_ed\\_Artists\\_Books\\_A\\_Critical\\_Anthology\\_and\\_Sourcebook\\_A\\_Special\\_Digested\\_Edition\\_1985.pdf](https://monoskop.org/images/0/02/Lyons_Joan_ed_Artists_Books_A_Critical_Anthology_and_Sourcebook_A_Special_Digested_Edition_1985.pdf)
- LIPPARD, L. (1985b). Conspicuous Consumption New Artists' Books. En Joan Lyons (ed.) *Artists' books: A Critical Anthology and Sourcebook. A Special Digested Edition* (pp. 31-36). Visual Studies Workshop Press. [https://monoskop.org/images/0/02/Lyons\\_Joan\\_ed\\_Artists\\_Books\\_A\\_Critical\\_Anthology\\_and\\_Sourcebook\\_A\\_Special\\_Digested\\_Edition\\_1985.pdf](https://monoskop.org/images/0/02/Lyons_Joan_ed_Artists_Books_A_Critical_Anthology_and_Sourcebook_A_Special_Digested_Edition_1985.pdf)
- MOEGLIN-DELCROIX, A. (1985). *Livres d'artistes (exposition)*. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou et les Editions Herscher. <https://www.centrepompidou.fr/media/document/28/ea/28eaec767b7bcc93231147af9501f18e/normal.pdf>
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (2016) *Tampoco soy un libro* (panfleto de exposición). Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/tampoco\\_soy\\_un\\_libro\\_espanol.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/tampoco_soy_un_libro_espanol.pdf)

- PEREIRA DE SOUSA, M. R. (2009). *O livro de artista como lugar tátil*. Dissertação (mestrado) dirigida pola Dra.Silvana Barbosa Macêdo. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes.
- PHILLPOT, C. (2013). Clive Phillipot. *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. JRP | Ringier e Les presses du réel
- SANTIAGO, J. A. (2013). El hiperlibro, la fractura y el infinito. En A.Soler e A.Heyvaert (Ed.). *The print factory. El espacio del libro*. (pp. 32-37) DX5 digital\_&\_graphic\_art\_research. Universidade de Vigo. <http://hdl.handle.net/11093/2934>

# **BLOQUE II**







# Outros formatos para contarnos: da caixa conto ao conto en tres actos

*Vicente Blanco, Salvador Cidrás, Estella Freire*

---

**Universidade de Santiago de Compostela**

## **Resumen**

Esta comunicación presenta experiencias de diferentes propostas realizadas co alumnado en formación e a posta en práctica con crianzas de infantil e primaria. Todas parten das posibilidades dos diferentes formatos narrativos e visuais entendidos como estruturas abertas que posibilitan outras formas de contarnos. As hibridacións entre as diferentes técnicas empregadas permite a construción doutros mundos máis persoais, significativos e integrados nun contexto concreto. A maioría destes talleres apóianse en contos e narracións, a partir dos cales o imaxinario propio da

## **Abstract**

This communication presents experiences of different proposals carried out with students in training and the implementation with children in early childhood and primary education. All of them start from the possibilities of different narrative and visual formats understood as open structures that allow other ways of telling stories. The hybridisations between the different techniques used allow the construction of other worlds more personal, meaningful and integrated into a specific context. Most of these workshops are based on stories and narratives, from which children's imagination

infancia se expande para producir e desencadear diferentes imaxes e relatos. Como artistas edocentes de educación visual y plástica nunha facultade de formación do profesorado, a nosa investigación céntrase principalmente no deseño de talleres e material pedagóxico que incidan na importancia de incorporar ideas, métodos, técnicas e procesos propios das artes como ferramentas fundamentais de exploración e análise da nosa realidade inmediata.

**Palabras clave:** narrativas, infancia, creatividade, formatos visuais.

expands to produce and trigger different images and stories. As artists and teachers of visual arts education in a teacher training college, our research focuses mainly on the design of workshops and pedagogical materials that emphasise the importance of incorporating ideas, methods, techniques and processes from the arts as fundamental tools for exploring and analysing our immediate reality.

**Keywords:** narratives, childhood, creativity, visual formats.

### **Outros formatos para contarnos: da caixa conto ao conto en tres actos**

Esta comunicación presenta experiencias de diferentes propostas realizadas coalumnado en formación e a posta en práctica con crianzas de infantil e primaria. Todas parten das posibilidades dos diferentes formatos narrativos e visuais entendidos como estruturas abertas que posibilitan outras formas de contarnos. As hibridacións entre as diferentes técnicas empregadas permite a construción doutros mundos máis persoais, significativos e integrados nun contexto concreto. A maioría destes talleres apóianse en contos e narracións, a partir dos cales o imaxinario propio da infancia se expande para producir e desencadear diferentes imaxes e relatos.

Como artistas e docentes nunha facultade de formación do profesorado, a nosa investigación céntrase principalmente no deseño de talleres e material pedagóxico que incidan na importancia de incorporar ideas, métodos, técnicas e procesos propios das artes como ferramentas fundamentais de exploración e análise da nosa realidade inmediata. Fronte á excesiva presenza de estereotipos e actividades reprodutivas no sistema educativo, presentamos unha recopilación de experiencias levadas a cabo nos últimos anos que inciden na importancia do desenvolvemento do imaxinario propio a partir de procesos abertos onde imaxe, soporte e acción conflúen na elaboración de novas narrativas e reinterpretacións plásticas e visuais. Consolidar este tipo de metodoloxías éo noso obxectivo fundamental, para poder formar desde os primeiros anos nas pedagogías críticas e

emancipadoras, aportando novas formas de contar e contarnos como colectivo, abrazando a diversidade de formatos que nos aporta unha educación baseada nos procesos creativos.

### **A importancia de traballar desde o imaxinario propio**

Cando preguntamos ao noso alumnado, futuros mestres e mestras de infantil e primaria, sobre as experiencias previas ligadas á súa formación artística, plástica e visual, a maioría deles coincide en destacar a pouca importancia desta materia dentro do currículo educativo e na realización sistemática de actividades reprodutivas e predeseñadas desde os primeiros anos de escolarización. Son actividades dirixidas, encamiñadas a un único resultado correcto, xeralmente baseadas en modelos estereotipados realizados desde o imaxinario adulto ou infantilizado, que anulan o desenvolvemento das representacións e narrativas propias das crianzas (Blanco e Cidrás, 2021). A desvalorización e desacreditación dos procesos creativos propios da infancia, deriva na consecvente eliminación da experiencia lúdica e do facer como formas básicas da aprendizaxe. (Dewey, 2020). Para mitigar os efectos desta desconexión entre o facer e o pensar, precisamos dun proceso de reflexión persoal e colectiva que nos permita enfrentarnos ás propostas educativas desde o descubrimento e o extrañamento, incorporando o proceso de reconstrución da nosa propia experiencia. Darlle continuidade a unha experiencia educativa supón pois entender a educación como proceso, de forma que

calquera actividade proposta, por sinxela que sexa, pode ser detonante de actividades ou proxectos máis complexos que van consolidando as aprendizaxes adquiridas. É necesario promover un novo ambiente didáctico como expresión da urxencia de consolidar un método educativo experimental do facer e da creatividade (Dalisi, 2006) dando voz á infancia e recuperando así a fascinación pola reinterpretación constante do mundo en que vivimos.

As metodoloxías e procesos propios das artes, permiten a apertura cara novas formas de relación entre os diferentes campos de coñecemento que inflúen na consolidación da aprendizaxe. A pluralidade de formas, linguaxes de representación e narrativas que se derivan do propio proceso, constitúen as principais ferramentas para poder resignificar e comunicar a diversidade de percepcións particulares sobre unha mesma realidade (Barone, 2001). As experiencias que se presentan inciden no entendemento da práctica artística como práctica semiótica, onde as diferentes interpretacións son combinadas na creación de novos significados nun proceso rizomático que amplía o sistema de signos, imaxes e formatos coñecidos enriquecendo as súas posibilidades narrativas.

O obxectivo principal que se persegue é o de desenvolver paralelamente novas narrativas plásticas e visuais a partir da creación da imaxe, das súas posibilidades de representación en relación ao soporte e da incorporación da interacción individual e colectiva coas propias producións. A articulación destes tres elementos

fundamentais (imaxe, soporte, acción) da lugar a múltiples combinacións de estratexias que permiten establecer unha articulación sensible entre o mundo real e o imaxinado (Winnicott, 1993). As diferentes técnicas utilizadas convértense no propio medio de acción para a construción e desenvolvemento do noso imaxinario, achegándonos ao xogo narrativo como forma de reflexión sobre a propia experiencia.

### **Formatos para contarnos**

Os diferentes talleres que se presentan xurden da necesidade de conectar en aula teoría e práctica educativa desde a investigación baseada nas artes visuais e nos procesos creativos (Zimmerman, 2015). Desenvolvemos paralelamente ás aulas na facultade, talleres con crianzas para que o alumnado poda ter contacto directo coa infancia, trasladando a importancia de traballar directamente en contextos que trascendan ao campo académico e teñan lugar en aulas de infantil e primaria en activo. Todas as experiencias parten da utilización do xogo obxectual e narrativo como a ferramenta fundamental que permite a exploración das diferentes posibilidades de combinación entre imaxe, soporte e reinterpretación-acción. Mediante o xogo simbólico, as crianzas relacionan, cuestionan e establecen novas significacións que derivan en realidades hipotéticas que amplían a nosa «flexibilidade cognitiva» (Bruner, 1964) . O xogo axuda a liberar os obxectos e as accións das súas funcións e significados habituais, apartándonos das

relacións convencionais establecidas e dando lugar a un amplo abano de interpretacións (Vigotsky, 2016). As estratexias narrativas-obxectuais posibilitan o restablecemento das relacións simbólicas entre as formas e as persoas nunha práctica constante de reinterpretación do mundo que nos rodea. Esta práctica continuada permite aumentar o número de elementos referenciais e as diferentes acepcións que podemos outorgarlles, ampliando desta forma o noso imaxinario propio e cultivando a importancia da interacción e experimentación activa no contexto cotiá. Baudrillard (1981), en *El sistema de los objetos*, fai referencia ao discurso indirecto e narrativo que isto permite, afirmando que detrás de cada obxecto real, existe sempre un obxecto imaxinado. As hibridacións e distanciamentos que se producen neste xogo narrativo-obxectual permiten desfamiliarizarnos do ordinario, xerar novas conexións e desligarnos das imaxes e producións estereotipadas e estandarizadas.

Nos diferentes talleres realizados, as narrativas que se derivan das producións e das interaccións que se producen, cobran especial importancia, consituíndose como un dos principais parámetros para observar a creatividade (Blanco e Cidrás, 2022). Os recursos e técnicas empregadas convértense nunha linguaxe propia (Vecchi, 2010) que conecta acción e exploración coa experiencia persoal e colectiva. As diferentes estratexias (debuxo, construción, performance, etc.), son combinadas entre sí coexistindo e xogando coas palabras, conformando un mosaico de experiencias. A dimensión narrativa

amplíase na interacción co obxecto, xogando coa realidade, a ficción e a interpretación (Vecchi e Ruoizzi, 2015), dando sentido á experiencia. No proceso creativo entra en xogo tamén o parámetro da continuidade, conectando directamente a nosa particular percepción do mundo coa experiencia do facer (Dewey, 2020). Trasladar á aula este tipo de procesos, baseados no facer creativo, permite aportar unha mirada reflexiva e crítica sobre as prácticas instauradas no sistema educativo, profundizando sobre a necesidade de incorporar a experiencia persoal e o estilo propio, respectando a diversidade de formas de resolver e interpretar unha mesma premisa de partida. Como xa comentamos na introducción, son moitas as dificultades ás que se enfrenta o alumnado á hora de realizar este tipo de propostas. Nun primeiro momento síntense desorientados ao perder a referencia dun obxecto/resultado final determinado ao que teñen que chegar para poder ser avaliados. As metodoloxías estandarizadas utilizadas de forma sistemática como método educativo case exclusivo, exclúen a experiencia, a investigación procesual e o desenvolvemento da creatividade, xerando grandes frustracións na etapa adulta e un rexeitamento ante as formas de expresión propias da infancia, afastadas dos modelos adultocéntricos validados pola convención. Reflexionar sobre a práctica docente desde un punto de vista artístico require un grande esforzo de deconstrución de crenzas arraigadas, abarcando aspectos tanto propios das artes visuais como da educación en xeral (Blanco e Cidrás, 2019).



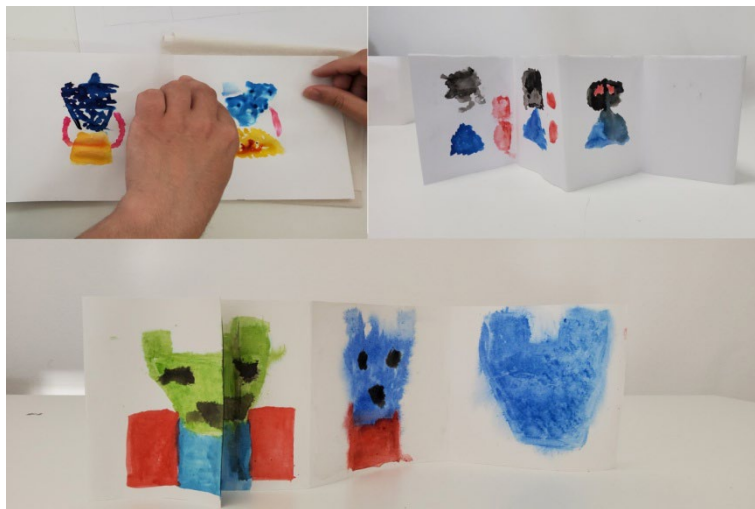
A continuación presentamos unha pequena mostra dalgunhas das propostas levadas a cabo entre 2017-2023, tanto co alumnado en formación como nos talleres realizados con crianzas. O punto común é o desenvolvemento de procesos que combinen imaxe, soporte e acción na creación de estruturas narrativas abertas, elementos facilitadores de novos formatos para contar e contarnos. Trátase dunha selección de experiencias que parten da análise da secuencia visual e da descomposición da imaxe, e dan lugar a diferentes obxectos que cobran corpo e materia (Dalisi, 2006). A maioría destes talleres apóianse en contos e narracións, a partir dos cales o imaxinario propio da infancia se expande para producir e desencadear diferentes imaxes e relatos. Incidimos na importancia de combinar estes tres elementos que forman parte do deseño (imaxe, soporte e acción), comezando por estratexias sinxelas como o libro-acordeón que derivan na elaboración de formatos e estruturas modulares e adaptativas que permiten o seu uso como material didáctico en aula.

### **Da imaxe ao obxecto secuencial**

Nestas primeiras propostas realizadas polo alumnado, partiamos da creación dunha personaxe a partir de formas simples empregando o debuxo de tinta como técnica principal. A narrativa asociada ía ligada ao estudo da descomposición da imaxe a través da estampación. Empregando como soporte primeiro o libro-acordeón, a nosa persoaxe ía mudando en novas formas máis sinxelas de forma que unha vez

rematada, podíamos interpretar a súa formación en ambas direccións, o que permitía a creación de diferentes discursos e narrativas segundo a forma de ler a secuencia visual.

Fig. 1. Descomposición da imaxe no libro acordeón



Montaxe de fotografías de elaboración propia

Destas primeiras lecturas do libro-acordeón, xurdiron outros formatos máis complexos que profundizaban na descomposición da imaxe a través da relación coas diferentes capas do soporte, explorando as posibilidades do papel incorporando pregaduras, rasgados e outros elementos xeradores de volume.

Fig. 2. Exemplos de libros-objeto realizados nos diferentes talleres



Montaxe de fotografías de elaboración propia

### **Ampliando formatos**

As seguintes propostas céntranse no deseño de material pedagóxico no que o soporte é considerado como o principal elemento facilitador da narrativa. Un soporte onde interactuar previamente mediante a incorporación de grafismos ou formas recortadas que dé lugar a

múltiples narrativas e linguaxes mediante as diferentes combinacións que posibilita. Búscase deste xeito a autonomía creativa desde a espontaneidade, a resolución de problemas, o asombro, etc. (Freire Pérez, Blanco e Cidrás, 2022).

Estas propostas parten do xogo como ferramenta fundamental na aprendizaxe das crianzas a partir da creación de formas significativas que se comparten na acción mesma da construción de historias. A creación dos diferentes módulos permite xogos de superposición, ensamblaxe, configuración de espazos e deseños, desenvolvendo a narración nun bucle de acción (Freire Pérez, Blanco e Cidrás, 2022). Son elementos de sinxela manufactura que inician tamén procesos de construción autónoma de material por parte do alumnado e das crianzas, incidindo na idea de módulo e estrutura modular.

Fig. 3. Exemplos de outros formatos narrativos de composicións modulares



Montaxe de fotografías de elaboración propia

Ao igual que as propostas anteriores, a caixa-conto parte da idea da combinación modular para a creación dun material didáctico en aula a partir do cal achegar de forma natural ás crianzas a tridimensionalidade e a creación de escenas narrativas.

A caixa, como contedora dunha historia, aporta o volume do espazo porque as crianzas imaxinan dunha forma natural a tridimensionalidade. Introducen tamén a idea de secuenciación: a historia é dividida en diversas capas e cada unha contén unha parte do relato (Blanco e Cidrás, 2021).

O espazo da caixa, permite situar a acción en varias das súas caras, traballando conceptos como profundidade, dinamismo (ao incorporar elementos móbiles), perspectiva, etc...

Fig. 4. A caixa-conto

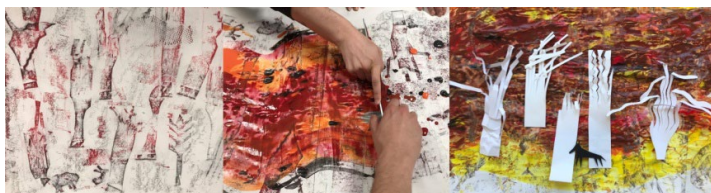


Montaxe de fotografías de elaboración propia

### **Imaxe, soporte, acción**

Incorporar a acción no momento da narración é un elemento esencial que permite tanto a incorporación da mediación xestual e gráfica como a expresión narrativa. Nas seguintes propostas tanto crianzas como alumnado conformaban a narrativa a medida que se ía desenvolvendo o proceso de construción da mesma. Na primeira secuencia de imaxes, partiamos da creación dunha fraga a través da técnica do frottage sobre elementos deseñados previamente mediante a manipulación de papel e o recorte de cartolinas. Na segunda escena, simulábase un incendio aplicando a técnica de varrido sobre témpera, de forma que a imaxe inicial quedaba cuberta por unha mancha continua. No último acto, repoboábase a fraga incendiada con novas especies autóctonas nun chamamento ao restablecemento da biodiversidade propia. A creación artística é indivisible da nosa identidade (Blanco e Cidrás, 2019). Entendemos os procesos creativos en aula como ferramentas para cuestionar e reflexionar sobre as problemáticas que nos afectan no noso día a día, empoderándonos no papel emancipador e transformador que temos como colectivo.

Fig. 5. Secuencia narrativa: Incendios nas fragas



Montaxe de fotografías de elaboración propia

Nesta segunda proposta, empregabamos as situetas da actividade anterior para elaborar un teatro de sombras no que poder expresar a necesidade de traballar por e desde os coidados. De novo un soporte sinxelo a través da manipulación do papel, permite establecer un fondo neutro no que incorporar siluetas móbiles a contraluz. Para compartir esta experiencia co resto da aula, utilizamos o retroproxeutor posibilitando xogos de escala, profundidades e superposicións de capas narrativas.

Fig. 6. Secuencia narrativa con teatro de sombras:Coidar a nosa biodiversidade



Montaxe de fotografías de elaboración propia

### **A modo de conclusión**

As posibilidades de avanzar nunha educación que respecte os ritmos e as expresións propias da infancia incorporando os coidados e o respecto á diversidade de formas de representación, comeza por investigar sobre estratexias, recursos e material educativo que respondan a esas mesmas premisas. Os procesos de creación artística permiten incorporar a visión e as vivencias persoais como puntos de partida para o desenvolvemento de hipóteses e diálogos compartidos

que nos acheguen ás diferentes formas que temos de entender e narrar a nosa realidade cotiá.

O principal reto ao que nos enfrontamos é consolidar este tipo de metodoloxía como ferramenta para o cambio social, como forma de investigación recoñecida e valorada, como recurso fundamental para unha educación emancipadora que recoñeza o papel das crianzas como futuros cidadáns críticos, sensibles e capaces de reflexionar e cuestionar o mundo en que vivimos. Son propostas abertas que permiten a súa adaptación aos diferentes contidos interdisciplinares, incorporando os procesos creativos de forma transversal e continuada en todo o currículo educativo. As nosas achegas céntranse nesta labor educativa que conecta o facer co pensar, nun espazo que trascende ás paredes das aulas e se convirte nun espazo de intercambio e diálogo, onde todas as narrativas son posibles. A imaxinación é o punto de partida para poder contar e contarnos, situándonos no lugar do outro, establecendo novas conexións e posibilidades de apertura cara unha nova educación asentada sobre a capacidade creativa de transformar aquilo que cuestionamos.

### **Referencias bibliográficas**

BARONE, T. (2001). Science, art, and the predispositions of educational researchers. *Educational Researcher*, 30(7), 24-28.

BAUDRILLARD, J. (1981). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.



- BLANCO, V. e CIDRÁS, S. (2019). *Educar a través da arte. Cara a unha escola imaxinada*. Kalandraka.
- BLANCO, V. e CIDRÁS, S. (2021). *Debuxar o mundo Xogar, crear, compartir*. Galaxia
- BLANCO, V. e CIDRÁS, S. (2022). Exploring, creating, and transforming: Parameters for the observation of creative processes in visual arts education. *International Journal of Education e the Arts*, 23(14). <http://doi.org/10.26209/ijea23n14>
- BRUNER, J. S. (1964). The Course of Cognitive Growth. *American Psychologist*, 19, 1-15.
- DALISI, R. (2006). *Creare con le mani. Diritto alla creatività*. Franco Angeli.
- DEWEY, J. (1998). *Democracia y educación*. Morata.
- DEWEY, J. (2020). *Experiencia e educación*. Kalandraka.
- FREIRE PÉREZ, E. , BLANCO, V., e CIDRÁS, S. (2022). Proyectar escenarios de acción. Hacia una creatividad compartida. En Franco-Vázquez, C. , Gillanders, C. e Neira-Rodríguez, M. (coords). *Proyectos interdisciplinarios de educación artística y literaria* (pp. 103-116). Análisis y Estudios, 45. Graó.
- VECCHI, V. (2010). *Arte y creatividad en Reggio Emilia*. Routledge.
- VECCHI, V. e RUOZZI, M. (Eds. ). (2015). *Mosaico de marcas, palabras, materiales*. Publicaciones Reggio Children.
- VYGOTSKI, L. (2016). *A imaxinación e a expresión artística na infancia*. Pontevedra. Kalandraka.
- WINNICOTT, D. (1993). *Realidad y juego*. Gedisa.

ZIMMERMAN, E. (2015). Bridging the gap between creativity research and practice in art education. En F. Bastos e E. Zimmerman (Eds.), *Connecting Creativity Research and Practice in ArtEducation. Foundations, Pedagogies and Contemporary Issues*. National Art Education Association.

# Cuando el medio forma parte del mensaje: las obras de no ficción sobre arte de Patricia Geis

*María J. Caamaño Rojo, Montse Pena Presa<sup>(1)</sup> y  
Juan Senís Fernández<sup>(2)</sup>*

---

<sup>(1)</sup>Universidad de Santiago de Compostela y <sup>(2)</sup>  
Universidad de Zaragoza

## **Resumen**

En los últimos años, Patricia Geis se ha consolidado como una de las autoras más prolíficas en el panorama ibérico en la creación de libros objeto, sobre todo con la serie *¡Mira qué artista!*, dedicada a algunos de los creadores más singulares de la historia del arte, como Picasso, Da Vinci, Calder o Warhol. En ellas, a la vez que transmite datos biográficos y claves artísticas, la autora hace uso de diferentes técnicas vinculadas a la ingeniería del papel: las solapas, los pop-up, las postales y las esculturas se vuelven protagonistas en

## **Abstract**

In recent years, Patricia Geis has become one of the most conspicuous authors of book objects in Spain. It is especially remarkable her series of books *¡Mira qué artista!*, focused on several important artists such as Picasso, Da Vinci, Calder or Warhol. In these works, there is a mix of biographical clues and art concepts combined with different paper engineering resources: flaps, pop-up, postcards that can be taken off the book and sculptures play a main role in the books. In short, what is said is as important as how it is said. Besides that, Geis uses

unos libros donde el cómo se dice es tan importante como el qué se dice. Además, Geis utiliza reproducciones de las obras de los artistas en pequeño formato que estimulan la curiosidad de un lectorado al que se invita a manipular e ir más allá del libro. Por este motivo, nuestros intereses principales radican en analizar cuál es la propuesta de lectura que se realiza en estas obras y en qué formato se materializa, ya que estas creaciones se sitúan a medio camino entre el libro objeto y el libro de artista, al tiempo que se usa el molde textual de la no ficción como hilo conductor.

**Palabras clave:** libro objeto; libro de no ficción; biografías de artistas; materialidad.

small reproductions of art works that stimulate readers to manipulate and go beyond the very book. Considering all that, the main purpose of this chapter is to analyze Geis's proposal in order to find out what is its reading program and its format, insofar as the series can be considered a mix of book object, artist book and non-fiction book.

**Keywords:** object book; non-fiction book; biographies of artists; materiality.

Este trabajo se enmarca en los siguientes proyectos de investigación: «Lecturas no ficcionales para la integración de ciudadanas y ciudadanos críticos en el nuevo ecosistema cultural». IP: Rosa Tabernero. Universidad de Zaragoza (PID2021-126392OB-I00).

«EquilingGalicia.Espacios de transformación sociolingüística en el contexto educativo gallego: agencia de los hablantes, repertorios multilingües y prácticas (meta) comunicativas». IP: Gabriela Prego. Universidade de Santiago de Compostela (PID2019-105676RB-C44).

## **Introducción: el medio puede ser el mensaje**

En las páginas que presentamos a continuación se realiza un estudio sobre la colección *¡Mira qué artista!* de Patricia Geis, cuya publicación comenzó en 2009, precedida de la serie *¡Mira qué arte!* (centrada en dos pinturas bien conocidas, como *Las Meninas* y *La Mona Lisa*), y cuenta en la actualidad con 7 volúmenes.

En el título de este capítulo hemos querido resaltar, tomando como base la conocida frase de Marshall McLuhan «*themediumisthemessage*», cómo, en esta serie de libros, la materialidad forma parte insoslayable de su contenido y de los mensajes que se pretenden transmitir al lectorado. Por ello, comenzamos centrándonos en las interacciones entre los libros de no ficción y los libros objeto, así como señalando las características principales de la colección. A partir de ahí, explicamos en qué estrategias se basa el apartado paratextual de estas obras, las interacciones y tipologías textuales que se proponen en texto e ilustraciones. A la vez, nos detenemos en las propuestas de manipulación que propone la objetualidad, analizando las múltiples funciones que adquiere esta en los libros de la colección.

Teniendo todo esto en cuenta, el objetivo fundamental de este capítulo es analizar cuáles son los principales recursos textuales, visuales y matéricos utilizados en la colección y, sobre todo, explicar cómo se ponen al servicio de su intención principal: convertir al público infantil en amante del arte.

Para el análisis de la colección, se han utilizado 4 de sus 7 títulos (en concreto, los volúmenes dedicados a Pablo Picasso, Andy Warhol, Matisse y Frank Lloyd Wright). La elección tuvo que ver con que estos volúmenes concentran varios de los premios de los que fue merecedora la colección, y que son además obras que continúan estando vivas en el catálogo. Asimismo, se ha utilizado un esquema de análisis que pone la atención en estos cinco aspectos:

- Paratextos y características de formato de la colección.
- Tipologías textuales y estrategias estéticas e informativas presentes.
- Tipología de las ilustraciones.
- Función y tipología de las estrategias objetuales.
- Estudio de las apelaciones al lectorado.

### **Interacciones entre los libros de no ficción y los libros objeto**

En los últimos tiempos, la exploración de las materialidades del libro ha vivido una singular experimentación editorial, lo que pone de manifiesto una importante respuesta lectora ante este tipo de innovaciones. Como señala y documenta Tabernero (2019), los aspectos físicos son también fundamentales —posiblemente cada vez más— en la construcción del discurso. Dos han sido, sobre todo, las tipologías privilegiadas ante esto: el libro de no ficción y el libro objeto. La liquidez de la lectura en pantalla, así como la falta de presencia «física» de la misma, ha propiciado, aunque por diferentes motivos,

que estas dos clases de libros vivan su particular auge. De hecho, en su aproximación a los libros objeto, la artista Gaëlle Pelachaud (2022) explica cómo el origen de ambos tipos de volúmenes es común en gran medida: los mecanismos de papel eran utilizados, desde la Edad Media, en las obras de conocimiento, que contaban ya con un singular carácter interactivo.

Los libros de no ficción y los libros objeto constituyen realidades próximas, que coinciden en algunos puntos, pero que también difieren en otros. Por un lado, el libro de no ficción ha sido bien estudiado en los últimos años por diferentes autoras (Grilli, 2020; Goga, 2021; Tabernero, 2022, entre otras) que han señalado, como rasgos más importantes para su definición los aspectos materiales del libro, la presencia evidente de la fragmentariedad y la colaboración del público receptor en la creación de sentido. Asimismo, la presentación del conocimiento en los libros de no ficción es fruto de una visión personal del mundo, y este se presenta como resultado de la unión entre las explicaciones —textuales y visuales— y un marcado cuidado estético. Igualmente, si se equiparan los libros de no ficción para la infancia y la juventud con lo que ocurre en el campo literario para público adulto (o para lectorado formado), se puede comprobar que, además de las características descriptivas que se han enumerado, estos constituyen un género como tal. Un género diverso, quizás emergente (atrás queda la figura precursora del libro informativo), que si bien se puede sostener en la peculiar definición de Croce (1985), que delimita

que existirán tantos géneros como obras de arte, lo hace también en la de Aguiar e Silva (1982), que fundamenta el concepto en varias categorías que coinciden en presentar la realidad de un modo particular y contener caracteres estructurales distintos. A la vez, se asienta en la idea de Pozuelo (2022), cuando señala que el sistema de géneros —en apariencia permanente— se ha visto arrastrado hasta la inestabilidad en cualquier período histórico por las propias claves de la literatura, afortunadamente cambiantes. No olvidemos tampoco que el mismo autor, refiriéndose a la en su día problemática clasificación de ensayo como género literario, sugirió que éste formaba parte de las llamadas «escrituras del yo» (Pozuelo, 2005). En la misma línea podríamos entender los libros de no ficción, dado que presentan la temática abordada a partir de una mirada personal (Grilli, 2020), quizás apelando —cuando la autoría es coral, lo cual ocurre con frecuencia (Taberner, 2022)— a estos como «escrituras del nosotros», pues cuenta de una manera determinada (marcada por quien escribe, ilustra, diseña y edita) de acceder al conocimiento.

En cuanto al libro objeto, comparte con el anterior la importancia que en él adquiere la materialidad y la necesidad de un receptor activo que colabore en el entendimiento y el descubrimiento de la obra. Sin embargo, en este caso ese receptor tiene que mostrar una interacción con los elementos materiales que no siempre resulta necesaria en el libro de no ficción y que, en no pocas ocasiones, hace que la lectura del libro objeto se perciba como un elemento lúdico a



partir del que crear sentido (Ramos, 2017). Todo esto, así como las diferentes subtipologías derivadas de esta forma (pop-ups, libro movable, libro de pestañas, libro animado, libro de solapas, libro acordeón, libro túnel...), propician que estemos ante un nuevo (quizás sería más preciso decir renovado) «artefacto cultural» (Agrelo y Mociño, 2019), que se aleja de la discusión de los géneros (pues puede contenerlos prácticamente todos) y hace que pongamos la atención en el formato. En palabras de Crupi (2016), todas las interacciones físicas que tenemos con la obra (la necesidad de mover cualquier elemento del libro, pasar las páginas rápidamente para crear la ilusión de la animación, la disposición secuencial de las imágenes que hay que ir descubriendo con lengüetas o la descomposición del soporte —a veces para construir uno nuevo— se erigen en una experiencia multisensorial e intelectual que transforma el aparato mecánico creado por la instancia autorial en un espacio semiótico y comunicativo que revela el valor semántico del texto, a la vez que genera espacios de lectura insólitos.

Aun así, la confusión terminológica sobre el libro objeto sigue estando patente, en tanto en cuanto las interacciones con el libro de artista son numerosas, las señaladas como subtipologías a veces sustituyen al propio término y la crítica no parece llegar a un acuerdo sobre sus límites. Así, Scott (2014) se detiene simplemente en señalar su cercanía con el libro de artista; Pelachaud (2022) parece usar los dos términos en sentido prácticamente sinónimo; mientras que Crespo

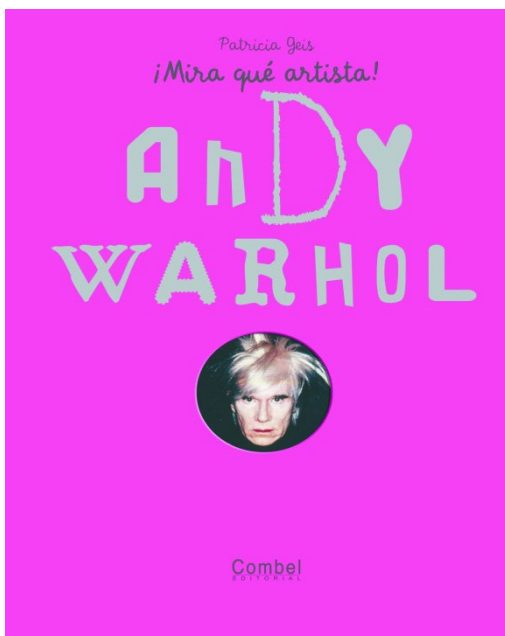
(2010) habla del libro objeto como una tipología del libro de artista, a la vez que agrupa a ambos en el paraguas del libro-arte. Igualmente, para esta investigadora las claves para clasificar a una obra como libro objeto son su secuencialidad, las marcas que deja lo que sería su ritmo de lectura (entendida esta en un sentido claro y diverso) y su tridimensionalidad.

### **El libro de no ficción sobre arte y la materialidad: el caso de la colección *¡Mira qué artista!***

La colección que nos ocupa está formada por libros sobre artistas que aúnan estrategias propias del libro de no ficción (fragmentariedad, visión personal, necesidad de interpretación, cuidado estético) con estrategias propias del libro objeto (importancia capital de la materialidad y una habilidosa combinación de diferentes herramientas objetuales para descubrir la información), que se irán desgranando en las siguientes páginas.

La colección cuenta con marcas peritextuales que la hacen claramente reconocible: un tamaño que se sale levemente de la norma (30,5 x 21,5), tapa dura, una cubierta que muestra una imagen (mejor si es un autorretrato) del artista a través de un agujero en forma de redondel —lo que funciona, materialmente, como un elemento liminar, que marca al lectorado la entrada en un mundo nuevo—, y un título —con el nombre del artista correspondiente— trazado justamente con la letra con la que firmaba el creador homenajeado.

Fig. 1. *Andy Warhol* (2009) de Patricia Geis



Fuente: Editorial Combel

En la contracubierta, aparece una invitación directa al lectorado a manipular de diferentes maneras los volúmenes, en un paratexto que también combina, en gran medida, el carácter híbrido de estos libros en cuanto libros objeto y libros de no ficción: «Una colección con mucho arte. Lee, juega, experimenta, investiga, crea y descubre las formas y los artistas más innovadores de todos los tiempos». Este paratexto está en la línea de los que se encuentran en obras de este tipo, tal y como documenta Crupi (2016), al señalar que suele ser habitual

que los movablebooks contengan diferentes elementos paratextuales que animen o soliciten la interacción con el lector.

En la misma contracubierta, la autora parece combinar un elemento artístico (los otros títulos de la colección se realzan en una mancha de color, a modo de brochazo de pintura, que reproducen la tipografía que utilizaban los artistas homenajeados) y un elemento más didáctico, pues el paratexto citado anteriormente se introduce en letra ligada, buscando la complicidad de la persona mediadora, quizás para que vea en estos libros una oportunidad para que la infancia aprenda.

Por si esto fuese poco, el objetivo general de colección vuelve a quedar claramente definido en la web editorial, donde se puede encontrar en siguiente epitexto público virtual (Lluch, Tabernero y Calvo, 2015) común a todos los volúmenes:

Libros pop-up que convertirán a los niños en verdaderos amantes del arte. Colección que combina historia del arte con desplegados, solapas, juegos y sorpresas 3D. La multitud de detalles interactivos hacen de estos libros una manera fantástica de descubrir las obras más célebres de todos los tiempos, y a los artistas más reconocidos. Libros traducidos a 5 idiomas.

Entrando en el espacio web de cada uno de los volúmenes, se comprueba cómo este epitexto se ha adaptado a las características propias de ellos, con escasas variaciones e insistiendo siempre en la capacidad de interactuar con los mismos, como se puede observar en

parte del texto que la editorial dedica a la obra sobre Matisse: «Pop-ups, solapas, ventanas y sorpresas acompañan a jóvenes lectores en un viaje interactivo através de las principales obras de este artista francés. Y, al final, los pequeños artistas podrán crear ¡su propio «gouache découpée»! Por si no fuese demasiado evidente, los book-tráiler de las tres obras que cuentan con ellos (todas las analizadas aquí, excepto la dedicada a Warhol) insisten en los elementos de descubierta, sorpresa, conocimiento y la premisa del «créalo tu mismo» que dirigen estos libros.

Por todo esto, se podría decir que la colección se adapta perfectamente a la definición de Pelachaud (2022) sobre interactividad: «une forme d'expérience visuelle et de perception de l'art qui englobe le tactile» (p. 179), pues sobre ella parecen construirse estas obras de Geis, que nos llevan a la aprehensión del conocimiento artístico a través de lo material.

### **El texto y las ilustraciones: estrategias, tipología e interacción con el lectorado**

Como ya se ha señalado, los libros que constituyen la colección *¡Mira qué artista!* se articulan en torno a grandes figuras (masculinas) de la historia del arte. Los propios títulos, así como el elemento liminar circular de la cubierta con el autorretrato del artista en varias ocasiones, harían esperable encontrarnos con un discurso estrictamente articulado en torno a los ejes habituales de la biografía.

Estas expectativas parecen cumplirse al abrir la primera doble página, que bajo el epígrafe «Primeros pasos» presenta un texto que se inicia con la fecha y lugar de nacimiento de los artistas: «Henri Matisse nació el 31 de diciembre de 1869». No obstante, el recorrido que se presenta de sus respectivas experiencias infantiles enseguida se focaliza hacia su relación con la pintura, en el caso de Matisse, Picasso o Warhol y con la arquitectura en el de Frank Lloyd Wright. Esos «primeros pasos», que claramente constituyen un mecanismo de acercamiento e identificación con el lectorado infantil, se alejan muy pronto de lo meramente biográfico para dirigirse hacia lo sustancial: la trayectoria artística de cada una de estas figuras.

El discurso sigue un orden cronológico, y se asienta en los principales hitos de las trayectorias artísticas de las figuras seleccionadas. Lo habitual es una distribución en torno a ocho o nueve secuencias, presentadas generalmente con títulos sugerentes y con intención estética, para captar la atención del lectorado infantil: «Nubes plateadas», «¡A bailar!», «Dos amigos cubistas», «La cuadrícula»... Todos los libros de la colección se cierran con un «Y además» que la aleja del género biográfico, pues no termina dando cuenta del final de los artistas, todos fallecidos, sino que es un cierre a modo de apertura hacia aquellas otras disciplinas que también practicaron. Esta estrategia aperturista y a su vez ocultista del tema de la muerte puede interpretarse simultáneamente como una deuda con la literatura infantil más tradicional, reacia a su visibilización hasta no

hace muchos años, pero también como la constatación de que el legado artístico de estas figuras prevalece sobre su propia existencia vital y los hace eternos.

Pese a tratarse de una colección de libros de no ficción, y por tanto el discurso predominante se ajuste al esperable en un género de este tipo, lo cierto es que un análisis en profundidad permite establecer subcategorías diferenciadas en función de la competencia lectora del receptor al que se dirigen y el grado de interacción que proponen. Así, podemos diferenciar las siguientes tipologías textuales:

- Texto informativo: aparece junto a las imágenes de las obras reproducidas y recoge sus datos técnicos. Presenta una tipografía de palo seco de menor tamaño que el resto del texto y se dirige, a todas luces, a una mediadora adulta.
- Texto expositivo: denominamos así al texto general que aborda la trayectoria de cada artista, presente tanto en la doble página vista como en el interior de las solapas. Se utiliza para esta tipología una tipografía de palo seco, lo que unido al registro formal le otorga un carácter expositivo y hasta enciclopédico que se rebaja formalmente con la disposición en columnas sin justificar, así como a través de algunos pasajes en los que se apela directamente al lectorado infantil a través de preguntas retóricas que entroncan esta categoría con la siguiente: «Es lo que se llama «perspectiva múltiple». Mírate en los espejos de esta página: ¿cómo te

ves?, ¿verdad que te ves reflejado desde ángulos distintos? Pues esto es lo que querían plasmar Braque y Picasso.» En este sentido, resulta un tanto difícil establecer cuál es el modelo de receptor que subyace a esta subcategoría, pues confluyen en ella elementos que parecen exigir un lector más competente con otros claramente dirigidos a la interacción con la infancia.

- Texto apelativo: muy marcada tipográficamente, pues utiliza letra ligada frente a las dos anteriores, esta subcategoría aparece en los títulos de las secuencias, en textos dispersos por la doble página y en el exterior de las solapas. La denominación obedece a que en ella se observa muy claramente el predominio de una intencionalidad interpelativa, ya bien a través de la configuración literaria de los títulos, sugerentes, literarios y dirigidos a captar la atención del lectorado y rebajar la condición informativa de la colección; ya bien a través de interpelaciones directas al receptor infantil para que manipule, reflexione, juegue, experimente...: «Abre estos dos libros y compara sus obras. Se parecen mucho, ¿verdad?» Resulta evidente en esta tipología que el receptor al que se dirige está marcando tanto su configuración tipográfica como discursiva.

De acuerdo con esta propuesta de clasificación, podría considerarse que el grado de competencia lectora resulta inversamente



proporcional al grado de interacción que promueven los textos pertenecientes a cada una de las subcategorías propuestas. Esto es: el texto apelativo exigiría un grado de interacción máximo, que iría disminuyendo en la categoría expositiva y sería nulo en la informativa; al tiempo que la competencia lectora del receptor requerido va in crescendo desde el texto apelativo hasta llegar al informativo, cuyos datos técnicos serían difíciles de digerir para un receptor infantil que no contase con la mediación adulta.

Fig. 2. *Picasso* (2013) de Patricia Geis



Fuente: Editorial Combel

En líneas generales, la colección apenas echa mano de estrategias ficcionales en el discurso, muy apegado al registro informativo. No obstante, como se comprobará a continuación, los guiños ficcionales se dejan recaer en las ilustraciones complementarias,

que funcionan como mecanismos de identificación con el lectorado infantil y facilitan su recepción de las obras. Análogamente, apenas se incluyen en los libros analizados recursos tan habituales en la no ficción como cuadros sinópticos, esquemas, síntesis... pues la materialidad u objetualidad asume aquí esta función, ya que de alguna manera los elementos que hacen que estos libros de no ficción sean también libros objeto invitan al lectorado infantil a la interacción con el fin de construir su propio conocimiento sobre los artistas en cuestión. En cierto modo, el tipo de interacción que promueve la serie parece obedecer a un modelo didáctico constructivista en el que el lectorado infantil experimenta, juega, manipula, extrae sus propias conclusiones y aprende, en definitiva, sobre arte de forma bastante autónoma.

En cuanto a las ilustraciones, huelga decir que, en una colección de libros sobre artistas, estas tienen, sin lugar a dudas, una relevancia crucial. En consonancia con las tipologías textuales, en todos los libros analizados se observan dos tipos de ilustraciones: las principales o informativas y las complementarias o ficcionales. Las primeras son mayoritariamente reproducciones fotográficas de las obras del artista correspondiente, aunque en ocasiones se incluyen también reproducciones de obras de otros artistas muy vinculados al protagonista (de Georges Braque, en el libro de Picasso), o versiones ilustradas y en 3D de edificios en el libro del arquitecto Frank Lloyd Wright. Las ilustraciones complementarias o ficcionales constituyen

claramente una estrategia de ficcionalización y acercamiento al lectorado infantil, pues representan niños o niñas que interactúan con el lectorado a través de bocadillos propios del cómic, miran cuadros en pop-up emulando una visita a un museo, bailan imitando una obra de Matisse o portan objetos vinculados a la profesión de arquitecto. Su presencia varía en cada uno de los libros analizados (pueden aparecer de tres a seis veces), pero son una constante en la colección a modo de estrategia facilitadora para la recepción del lectorado infantil, sin que lleguen a adquirir, como ocurre en otros libros de no ficción, entidad de personaje.

Fig. 3. *Matisse* (2014) de Patricia Geis



Fuente: Editorial Combel

### **La objetualidad: estrategias, tipología e interacción con el lectorado**

La objetualidad y la materialidad forman parte del discurso infantil desde hace tiempo y han dado lugar, sobre todo en los últimos años, a

una atención continuada por parte de la crítica (Taberero, 2018; Mociño, 2019; Silva, 2020; Sousa, 2021; Ramos, 2022). Se trata de un discurso bastante desarrollado y establecido, que además da lugar a distintas estrategias, que no siempre se usan con los mismos fines.

En este sentido, no debemos perder de vista en ningún momento que la colección *¡Mira qué artista!* pertenece al ámbito de la no ficción. Es decir, su objetivo no es contar una historia o transmitir sentimientos, sino dar información sobre un ámbito preciso de la realidad que en este caso se relaciona con la obra de diversos artistas del siglo XX que se consideran lo suficientemente importantes como para que el público infantil los conozca. Que dicho acercamiento se haga a través de estrategias estéticas y, en este caso, mayoritariamente objetuales, no significa que debemos perder de vista este carácter primordial de la colección. Por ello, más allá de la posible espectacularidad de ciertas propuestas materiales y objetuales que se pueden encontrar hoy en día en el sistema literario, cabe preguntarse siempre sobre la función de dichas estrategias y, sobre todo, en qué medida forman parte del discurso del libro y contribuyen a la transmisión de información, que es el objetivo principal del género.

¿Qué función tienen, pues, las estrategias objetuales y matéricas en esta colección de Patricia Geis y qué tipo de recursos de ese tipo son los más usados? ¿Se recurre siempre al mismo tipo de estrategias o hay una clara variación con el fin de adaptarse a la información que se utiliza?

Con el fin de responder a dichas preguntas, haremos, en primer lugar, una clasificación de las estrategias objetuales utilizadas, para luego tratar de dilucidar su función en relación con su presencia en un libro de no ficción.

De acuerdo con el primer criterio, los tipos de estrategias, se puede establecer la siguiente clasificación, según sus características generales:

- Elementos extraíbles o exentos: modificables e irreversibles; inmodificables o reversibles.
- Elementos integrados o fijos: solapas; pop-up y 3D; tiras.

Asimismo, establecemos otra clasificación ligada a la función de dichas estrategias, que es la siguiente:

- Función motivadora y de presentación de información.
- Función informativa pura.
- Función complementaria.
- Función ilustrativa.
- Función lúdica, manipulativa e interactiva.

Combinando ambos ejes, podemos comentar algunos ejemplos significativos que encontramos en todos los libros, no solo por su naturaleza, sino sobre todo por su función.

Si comenzamos por los elementos extraíbles o exentos, entendemos como tales aquellos que, aun estando insertados dentro del libro como objeto, permiten ser separados de este sin que se produzca un deterioro del conjunto, puesto que el libro está preparado

para ello. Dentro de estos elementos se encuentran, en primer lugar, los modificables o irreversibles, que invitan a que el lectorado no solo los manipule sino que los modifique, los haga suyos y les dé una existencia más allá del propio libro, ya que, una vez desligados de este, ya no es posible volver a insertarlos en su lugar original. Por esta razón, suelen ser juegos o actividades que figuran al final de los libros, como propuestas complementarias a la lectura, aunque siempre relacionadas con el contenido del libro. Por ejemplo, en el volumen dedicado a Picasso, al final se incluyen materiales para que el lectorado, animado por un texto ad hoc («¡Recorta y pega sobre una cartulina para hacer tu propio collage!») pueda recortar determinadas imágenes y elaborar con ellos su propio collage, a la manera del artista. En la misma línea, el libro consagrado a Frank Lloyd Wright invita a crear figuras geométricas que surgen directamente del papel troquelado o, por ejemplo, el de Andy Warhol invita a realizar tu propia cápsula del tiempo, igual que hizo el artista norteamericano entre 1974 y 1987. Por lo tanto, la función de estos recursos es sobre todo lúdica, interactiva y complementaria. Suponen una coda respecto a la lectura y prolongan el contacto con el libro más allá de sus propias páginas. Este, además, queda modificado en esta parte de manera irreversible, ya que, una vez manipulados los materiales, no es posible que vuelvan a su estado original.

Fig. 4. *Frank Lloyd Wright* (2019) de Patricia Geis



Fuente: Editorial Combel

En cuanto a los elementos inmodificables o reversibles, se trata de aquellos que se pueden separar del propio libro pero que luego pueden ser integrados de nuevo en él sin que se produzca una modificación sustancial, a diferencia de los anteriores. Por ejemplo, en el volumen dedicado a Frank Lloyd Wright hay una colección de postales dentro de un sobre que representan diversos edificios del arquitecto y que, una vez observadas, vuelven a su lugar. Su función es eminentemente complementaria, ya que aprovechan ese formato para incluir imágenes que no pueden ser insertadas dentro de las propias páginas, amén de ilustrativa, dado que se trata de fotografías de los propios edificios. Nada impide que el lectorado les dé vida

propia y las use con fines decorativos, pero, en este caso, y a diferencia de los elementos interiores, siempre es posible volver a colocarlos en su lugar original sin que se haya producido ninguna modificación importante. Lo mismo sucede en Picasso, donde se incluye una máscara dentro de una funda con el siguiente texto: «Pruébate esta máscara y exprésate de algún modo (ríe, canta, baila, cuenta una historia). ¿Qué sientes?». La apelación aquí es directa y trata de situar al lectorado en la postura de Picasso al tratar de despojarse de toda atadura. Una vez cumplida su función, la máscara puede volver a su sitio y ser así reutilizada cuantas veces se quiera.

Respecto a los elementos integrados y fijos, las solapas son quizás el recurso objetual más frecuentemente usado en estos libros y los que tienen una función más variada. Forman además parte del discurso central del libro porque se usan para desarrollarlo de manera habitual, y quizás por ello se trata del elemento más versátil de la colección, ya que tiene diversas funciones. Asimismo, los diferentes tipos de solapas parecen especializarse en determinados fines a lo largo de los distintos volúmenes.

Las solapas verticales tienen una función informativa pura, ya que incluyen textos que suponen una continuación del discurso que está en la página principal. De esa manera, es posible introducir en el texto principal del libro una mayor cantidad de información a la que el lectorado accede con facilidad, pues basta con desplegar la solapa para seguir leyendo. Las solapas horizontales, por el contrario, se



utilizan para incluir información complementaria al discurso principal que no podría insertarse dentro de este sin interrumpirlo de manera brusca. Tanto en un caso como en otro se trata de solapas de forma rectangular, de color blanco y en las que el protagonismo del texto es esencial. Sin embargo, en las horizontales hay un texto en letra ligada que anuncia la información complementaria al lectorado, ya que de esa manera se desliga tipográficamente del discurso principal.

Las solapas en forma de bocadillo, por su parte, sirven fundamentalmente para estimular al lectorado, y por eso se usan al principio del libro, en la secuencia «Primeros pasos». Son de diversos colores y llevan impresas preguntas, en letra ligada, con las que buscan despertar la curiosidad de quien lee. Una vez desplegadas, la información interior es variada, y aúna tanto texto como imágenes. Sirven, pues, de introducción, e interpelan por ello directamente al lectorado apelando a su curiosidad.

Finalmente, hay también solapas que solo contienen imágenes y que se usan para resaltar cambios y establecer comparaciones. En el libro dedicado a Frank Lloyd Wright, por ejemplo, se usan una sola vez para que el lectorado pueda ver cómo sus construcciones se integran dentro del paisaje. De esta manera, se presenta, en primer lugar, una imagen del paisaje y, cuando se despliega la solapa, se halla una fotografía de ese mismopaisaje, pero ya con la nueva construcción insertada dentro de él.

Si nos centramos en el uso de pop-up, este recurso aparece en momentos especiales o para destacar información importante o icónica de los artistas. En el caso de Frank Lloyd Wright, por ejemplo, estos recursos cobran especial relevancia porque se utilizan para insistir en ciertas cuestiones ligadas a la tridimensionalidad inherente a la arquitectura, algo muy difícil de reproducir a través de la bidimensionalidad de los libros convencionales. Lo mismo ocurre con el libro dedicado a Andy Warhol, ya que se usa el pop-up para reproducir alguna de sus esculturas con cajas de comestibles o alguna de sus instalaciones (especialmente singular es la reproducción de su última exposición, «Nubes plateadas», que consigue trasladar parte de la esencia que perseguía el artista con ella). En el caso de pintores, el uso de estructuras de papel verticales, que se alzan perpendicularmente respecto a la página, reproduce sin duda la experiencia artística de contemplar un cuadro en un museo o una galería. Además, en algunas ocasiones, como se ve en el libro dedicado a Picasso, delante de la obra se incluyen ilustraciones que representan niñas y niños contemplando una obra de arte, un recurso facilitador para el público infantil que llega más allá incluso en Matisse, donde vemos un grupo infantil bailando delante del cuadro más conocido del pintor, *La danza*, al tiempo que el título de la secuencia anima claramente al lectorado a imitar la obra de arte («¡A bailar!»).

Así, el uso del pop-up posee una función sobre todo ilustrativa. Al tratarse de libros sobre arte, algunas partes en 3D funcionan como

réplica de la experiencia artística real al poner cuadros en vertical, creaciones publicitarias o edificios en pop-up. De esta manera, se busca que el lectorado se exponga de manera más real a la propia experiencia artística de contemplar un edificio o un cuadro o una escultura. En este sentido, el pop-up tiene justificación, y no se trata solo de un despliegue espectacular de ingeniería de papel.

Por último, las tiras, un recurso menos usado en estos libros, sirven para desvelar información oculta y para crear efectos de sorpresa o de evolución narrativa. Dan dinamismo al discurso general y proponen algo que es difícil transmitir con otro recurso. Por ejemplo, en el caso de Frank Lloyd Wright sirve para ver cómo una casa se integra en el paisaje sin modificarlo demasiado, y en Picasso permite contrastar *Las Meninas* de Velázquez con la reinterpretación picassiana. Así, se da una función narrativa o explicativa: se da cuando se produce una simulación de la secuenciación temporal que cambia un paisaje o un edificio o una obra de arte.

En resumen, los recursos objetuales de la serie ofrecen una amplia variedad de funciones y siempre se ponen al servicio de la intención principal de los libros: crear amantes del arte. Sirven para acercar la obra de los artistas al lectorado de diversas maneras, ya que estimulan, ofrecen información, completan datos, etc. Se observa además una tendencia constante en los diversos libros, es decir, se puede decir que se usan recursos similares para objetivos iguales, lo cual supone crear una identidad clara en la colección.

## Conclusiones

El auge reciente del libro de no ficción y del libro objeto, sin duda producto de una reacción contra la lectura digital y sus limitaciones, ha traído consigo un atractivo panorama dentro del libro infantil, que se caracteriza por una importante presencia de la hibridación y un uso de recursos variados y versátiles a la hora de transmitir información al lectorado en formación. La colección ¡Mira qué artista! es una excelente muestra de cómo se produce esta confluencia, ya que en ella encontramos una intención informativa claramente establecida en los paratextos (crear amantes del arte dándoles a conocer la obra de reconocidos artistas) que se materializa a través de un espectacular y variado despliegue de ingeniería de papel.

En la serie creada por Patricia Geis el uso de la objetualidad se mantiene siempre al servicio de la transmisión de información y la creación de amantes del arte, que es lo que se preconiza desde la web. No es, por lo tanto, decorativa o solo espectacular, sino tiene un sentido ligado a la construcción de un discurso de no ficción claro y coherente a lo largo de todos los libros analizados. Así, la materialidad se revela como elemento imprescindible para construir el discurso, tanto textual como estético, en esta colección, y también para que los libros vayan más allá de su propia condición de materiales impresos y tengan una vida ulterior, amparada sobre todo por las propuestas interactivas exentas.

Al mismo tiempo, se produce, en consecuencia, una serialización de la objetualidad, en la medida en que se pueden encontrar los mismos recursos matéricos en los distintos volúmenes que además desempeñan la misma función. Este uso continuado y constante de recursos similares se puede interpretar de dos maneras. Por un lado, y considerando que esta serie se dirige a un lectorado infantil cuyos conocimientos artísticos son posiblemente escasos o incipientes, contribuye a la fidelización lectora, como ocurre con otras series infantiles, y a que quien los lea sea capaz de avanzar por sus páginas con comodidad y sin excesivas sorpresas, ya que los libros se vuelven en cierto modo previsibles. Por otro lado, con esta serialización de la objetualidad estas obras pierden, en parte, su sentido original del libro objeto, dado que ya no se producen tantas sorpresas en su lectura, y definitivamente se alejan del carácter único e irrepetible que caracteriza al libro de artista. Más bien se trataría de libros sobre artistas.

En cualquier caso, y pese a estas objeciones, es indudable que en Mira qué artista el medio (el libro objeto de no ficción) se convierte en un instrumento privilegiado para la educación estética y visual, ya que es capaz de poner al lectorado (que es más que eso, porque se pretende que se convierta también en agente contemplador de una obra artística e incluso en un re-creador de la misma) en situaciones de recepción artística más cercanas a las de la vida real. Como sostiene Perry Nodelman (2018, p. 8), «the children I know — including the ones

I accompany on their visits to art museums— have usually experienced a lot of picture books before they actually get around to looking at paintings and sculptures in a museum». En esta misma línea, una cita atribuida a la ilustradora checa Kveta Pacovská en varias páginas web, pero cuya autoría no hemos podido confirmar, reza que «A picture book is the first art gallery a child visits». Hay, pues, pocos niños que tienen la oportunidad de ir a museos o galerías de arte y, sin embargo, casi todos tienen acceso a álbumes ilustrados. Son estos, por lo tanto, la primera ventana por la que se asoman al lenguaje artístico y se familiarizan con recursos visuales. Si esto es así con cualquier libro-álbum, aún lo es más con la colección de Patricia Geis, ya que no solo intenta aportar información sobre la obra de artistas importantes, sino también exponer a la infancia a la experiencia artística desde un sentido general y totalitario que va más allá de leer o de ver y ahonda en tocar, manipular y, en último extremo, hacer.

### **Corpus de estudio**

GEIS, P. (2009). *¡Mira qué artista! Andy Warhol*. Combel.

GEIS, P. (2013). *¡Mira qué artista! Pablo Picasso*. Combel.

GEIS, P. (2014). *¡Mira qué artista! Matisse*. Combel.

GEIS, P. (2019). *¡Mira qué artista! Frank Lloyd Wright*. Combel.

## Referencias bibliográficas

- AGRELO, E., e MOCIÑO, I. (2019). Libro-obxecto: do artefacto ás infinitas lecturas. En I.Mociño (coord. ), *Libro-Obxecto e Xénero: estudos arredor do libro infantil como artefacto* (pp. 63-79). Universidade de Vigo.
- AGUIAR E SILVA, V. M. (1982). *Teoría de la literatura*. Gredos.
- CRESPO MARTÍN, B. (2010). El libro arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada a partir del libro arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22, 9-26.
- CROCE, B. (1985). *Breviario de estética*. Espasa Calpe.
- CRUPI, G. (2016). Mirabilivisioni: from movable books to movable texts. *JLI*, 7, 1, 25-87.
- GOGA, N. , HOEM IVERSEN, S., y TEIGLAND, A. S. (2021). *Verbal and visual Strategies in Nonfiction Picturebooks. Theoretical and Analytical Approaches*. Escandinavian University Press.
- GRILLI, G. (2020). *Non-fiction Picturebooks. Sharing Knowledge as an Aesthetic Experience*. ETS.
- LLUCH, G. , TABERNERO-SALA, R., y CALVO-VALIÓS, V. (2015). Epitextos públicos virtuales como herramientas para la difusión del libro. *El Profesional de la Información*, 24, 6, 797-804. <https://doi.org/10.3145/epi.2015.nov.11>
- NODELMAN, P. (2018). Touching Art: The Art Museum as a Picture Book, and the Picture Book as Art. *Journal of Literary Education* 1, 6-25.

- PELACHAUD, G. (2022). Entre le livre de animé et le livred'artiste: la page se reivente. *Journal of Interactive Books 1-1*, 167-175. <https://doi.org10.57579/2022JIB014GP>
- POZUELO, J. M. (2005). El género literario «ensayo». En V. Cervera, B. Hernández y M. D. Adsuar (coords.), *El ensayo como género literario* (pp. 179-191). Universidad de Murcia.
- POZUELO, J. M. (2022). Autofiguras: de la ficción al pacto de no ficción. *Signa*, 31, 673-696. <https://10.5944/signa.vol31.2022.29418>
- RAMOS, A. M. (2019). Os livros-objeto de Emma Giuliani: aspetos da criação artística no feminino. En I. Mociño (coord.), *Libro-Obxecto e Xénero: estudos arredor do libro infantil como artefacto* (pp. 15-29). Universidade de Vigo.
- RAMOS, A. M. (2017) (coord.). *Aproximaçõesaolivro-objeto: das potencialidades criativasàspropostas de leitura*. Tropelias&Companhia.
- SCOTT, C. (2014). Artist's books, Alterned Book, and Picturebooks. En B. Kümmerling-Meibauer. (ed.), *Picturebooks. Representation and Narration* (pp. 37-52). Routledge.
- SILVA, S. R. (org.) (2020). *Clássicos da Literatura infantojuvenil em forma(to) de livro-objeto*. Uminho Editora.
- SOUSA PEREIRA, C. (org.) (2020) *Literatura infantojuvenil: livro-objeto e património(s)*. Tropelías.



TABERNERO SALA, R. (2022). *Leer por curiosidad. Los libros de no ficción en la formación de lectores*. Graó.

TABERNERO, R. (2019) (coord.). *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

TABERNERO-SALA, R., COLÓN-CASTILLO, M.J., SAMPÉRIZ-HERNÁNDEZ, M., y CAMPOS-BANDRÉS, I. O. (2022). Promoción de la lectura en la sociedad digital. El book-trailer del libro ilustrado de no ficción como epitexto virtual en la definición de un nuevo discurso. *Profesional de la información*, 31, 2. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.13>

# *Fragmentos de mis pensamientos* de Květa Pacovská: una teoría sobre la creación de libros infantiles en el libro objeto

Virginia Calvo Valios

---

Universidad de Zaragoza. Grupo ECOLIJ

## **Resumen**

En este capítulo se analiza *Fragmentos de mis pensamientos* (2017) como libro de artista en el que Pacovská construye su teoría sobre el arte de hacer libros infantiles defendiendo la integración de las Bellas Artes en el artefacto objetual. Este análisis se sustenta, por una parte, en la voz de la propia autora a través de diferentes entrevistas sobre su proceso creativo y, de otra, en los constructos teóricos de materialidad (Scott, 2001, Tabernero, 2017a, 2019; Veryeri-Alaca, 2018), lectura no ficcional (Tabernero, 2022; Tabernero y Laliena,

## **Abstract**

This paper analyses *Pieces of my thoughts* (2017) as an artist's book in which Pacovská builds her own theory about making children's books. For that, she defends and integrates the Fine Art into the object artifact. This analysis is based on interviews with the author in different media about her creative process. On the other hand, we are taken into consideration constructs of materiality (Scott, 2001, Tabernero, 2017a, 2019; Veryeri-Alaca, 2018), non-fictional reading (Tabernero, 2022; Tabernero y Laliena, 2023; Sampériz y Ramos, 2023) and studies on

2023; Sampériz y Ramos, 2023) y en los estudios de Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez (2019) sobre Pacovská. Los resultados obtenidos muestran la concepción y metodología de la autora en la creación de libros infantiles y, así, aporta un tratado ilustrado y teórico sobre las posibilidades que ofrece el formato libro en la convergencia de las diferentes artes. De otra parte, se incide en la lectura como un acto sensorial, experimental y lúdico. En consecuencia, la autora apela a un lectorado colaborador, creativo y reflexivo, asimismo, al arte como generador de conocimiento en la línea artística del *Art Thinking* (Acaso y Megías, 2017).

### **Palabras clave**

Pacovská, libro objeto, libro de artista, arte, lectura no ficcional.

Pacovská by Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez (2019). The results obtained show the conception and methodology of this author in relation to creation of children's book. Thus, she provides an illustrated and theoretical treatise about the possibilities offered by the format in the convergence of the different arts. On the other hand, reading as a sensory, experimental and playful act is underlined. Consequently, the author appeals to a collaborative, creative and reflective reader, likewise, to art as a generator of knowledge in the artistic line of *Art Thinking* (Acaso y Megías, 2017).

### **Keywords**

Pacovská, object book, artist book, art, non-fictional reading.

Este estudio se inserta en el desarrollo del Proyecto de Investigación «Lecturas no ficcionales para la integración de ciudadanas y ciudadanos críticos en el nuevo ecosistema cultural» (PID2021-126392OB-I00), dirigido por la doctora Rosa Taberner Sala (IP), Universidad de Zaragoza. Proyectos I+D+I del Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación. Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

## Introducción

La consideración de Květa Pacovská (Praga, 1928-2023) como la «arquitecta del papel» (Stanton, 2007) y «artista-plástica», así se definía ella misma, supone una comprensión de la creación de libros infantiles desde la transgresión y expansión de los límites convencionales del formato a través de recursos tridimensionales. En consecuencia, las obras de esta autora responden a la concepción del libro como objeto en la medida que las palabras y la incorporación del arte en el espacio del libro se asemejan al escenario de un museo (Sobrino, 2013). Así, Pacovská, en una entrevista en la Revista Peonza realizada por Squilloni y Luciani (2007, p. 50), expresaba: «Me encanta estar en contacto con el mundo del arte y encuentro el espacio para ello en el libro; esa es la razón por la que empecé a hacer libros para niños». Por consiguiente, sus libros procuran una experiencia que apela a los sentidos, al juego y a la experimentación, así como a la curiosidad y la creatividad del lectorado. Como señalan Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez (2019, p. 205): «La innovación, el ludismo y el experimentalismo son características de sus trabajos, próximos al libro objeto y de carácter escultórico».

Esta manera de concebir las obras se sustenta en la metodología proyectual y artesanal de Bruno Munari (1972a, 1972b). A este respecto, como señala Jiménez-Cerezo (2019), Munari fue el precursor del libro como objeto y, así, experimentó con los materiales y las formas para crear «un objeto sin necesidad de depender del texto» (p. 21). La

publicación de los *prelibros* en 1980 implicó una renovación del libro infantil y la atención a la capacidad perceptiva, la curiosidad y la creatividad como formas para desarrollar el pensamiento desde la infancia. Por tanto, las huellas de Munari están presentes en la creación artística de Pacovská en la medida que utiliza los elementos materiales del libro como estrategias narrativas que comunican ideas y estimulan los sentidos y el pensamiento. Asimismo, en los dos autores el componente lúdico y la manipulación, la unión arte y técnica, y la voluntad de hacer libros para «el acceso a la cultura para todos y desde la más tierna infancia» (Clerc, 2017) están en el epicentro de sus creaciones.

La autora comunicó y compartió sus ideas sobre el concepto libro, la ilustración, los materiales y el lectorado infantil en diferentes entrevistas ofrecidas en revistas de literatura infantil y medios de comunicación, así como en «El arte del libro ilustrado y yo» (Pacovská, 2006). Sin embargo, es en *Fragmentos de mis pensamientos* (2017), editado por Bonito Editorial en inglés y español, la obra en la que Pacovská construye su teoría sobre el arte de hacer libros infantiles reivindicando la integración de las Bellas Artes en el artefacto objetual. En este sentido, el objeto de estudio de este capítulo ha consistido en profundizar en el pensamiento de esta autora a través del análisis de esta obra. Para ello, la investigación realizada se sustenta, por una parte, en la voz de la propia autora y, de otra, en los constructos teóricos de materialidad y fisicidad (Scott, 2001, Spence, 2020,

Tabernero, 2017a, 2017b, 2019; Veryeri-Alaca, 2018), libro de no ficción (Tabernero, 2022; Tabernero y Laliena, 2023; Sampérez y Ramos, 2023) y los estudios de Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez (2019). En el resultado de esta indagación se ha intentado dar respuesta a cuestiones tales como: ¿qué expone Pacovská en la obra?, ¿cómo dialoga la autora con el receptor y, por tanto, a qué lectorado modelo se dirige?, ¿qué tipo de lectura subyace?, ¿qué aporta la edición bilingüe inglés-español?

Este estudio se inserta en el desarrollo del Proyecto de Investigación «Lecturas no ficcionales para la integración de ciudadanas y ciudadanos críticos en el nuevo ecosistema cultural» (PID2021-126392OB-I00), dirigido por la doctora Rosa Tabernero Sala (IP), Universidad de Zaragoza. Proyectos I+D+I del Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación. Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

### **Pacovská y el libro ilustrado: leer con los cinco sentidos el objeto libro**

Aproximarse al universo creativo de Pacovská significa adentrarse en la pintura, la escultura y la ilustración recorriendo la historia del arte: cubismo, expresionismo, constructivismo ruso, arte abstracto, estilo Bauhaus y arte popular de la Europa del Este. Sus libros muestran al lectorado infantil las vanguardias del siglo XX a través de un estilo propio y único. De acuerdo con Stanton (2007), sus obras remiten a los

movimientos estéticos del siglo XX, sin embargo, el tratamiento que confiere a las imágenes, la expresividad en el color y el contraste, el uso de formas geométricas, la manipulación de los materiales y la utilización del texto como un elemento del diseño del libro; todas estas características conllevan a la creación de un concepto propio de libros para la infancia y a concebir el objeto libro como una unidad de elaboración artesanal y un objeto en sí mismo. Así, como autora de sus propios libros, el color apela a la dimensión emocional del receptor mediante el máximo contraste para crear tensión y belleza al mismo tiempo. De esta manera, Pacovská imprimió a la ilustración infantil del arte conceptual y de este modo sus «libros ilustrados son piezas únicas» (Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez (2019, p. 205) que suponen un primer acercamiento del lectorado infantil al arte. En este sentido, Oybin (2017) resalta, como una de las claves para entender la obra de Pacovská, la libertad creadora y su interés por despertar la creatividad del lectorado al representar la realidad desde la metáfora objetual. A este respecto, cabe destacarse que en sus obras busca una lectura con los cinco sentidos, una experiencia para el lectorado:

Tal vez, a través del tacto; quiero decir que puedes cerrar los ojos y tener la experiencia del tacto: reconocer la forma del libro, reconocer la parte cortada de las páginas y su contorno. Puedes quedarte con la sensación de palpar si la textura de la página es áspera o si es satinada, o blanda, o extremadamente dura. Seguro que si abres los ojos de nuevo puedes disfrutar de la

belleza de los colores a través del sentido de la vista (Pacovská, 2006, p. 143).

Libros como *El pequeño rey de las flores*, *El teatro de medianoche*, *Alfabet*, *Un libre pour toi*, *Colores, colores*, *La ciudad de papel*, *Couleurs du jour*, *Après le Pont Noir*—entre otros de su extensa producción artística—, responden al acto de leer como un encuentro multisensorial del lector con el libro (Spence, 2020). Así, por ejemplo, la cubierta de *Après le Pont Noir* (2016) es una invitación de la autora a participar de la experiencia sensorial y física que propone al lectorado en formato de acordeón.

En este sentido, referimos al estudio riguroso y extenso de Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez (2019) en aras de profundizar sobre la vida y obra de Pacovská como mujer artista en un contexto dominado por hombres. De otra parte, estas investigadoras descubren la relación entre las ilustraciones de Pacovská y las obras de cuatro pintoras constructivistas eslavas: Popova, Ekster, Rozanova y Stepanova. Esta analogía permite ampliar el conocimiento sobre las influencias que nutrieron la formación artística de la autora checa, ya que diferentes estudios han destacado las huellas de Emil Filla, maestro de Pacovská, así como la resonancia a Matisse, Kazimir Malévich, Kurt Shwitters, Paul Klee, Kandinsky, Miró —entre otros artistas. Sin embargo, Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez observan similitudes, por ejemplo, entre la *Composition* de Ekster y *Hasta el*



*infinito* de Pacovská en relación al uso de formas geométricas dinámicas y en contraste. Por tanto, este estudio posibilita ahondar en los referentes de esta gran creadora y de las posibilidades que ofrecen sus libros ilustrados para una educación literaria y artística, no sólo en la infancia sino también para adultos.

Por su parte, Asencio (2019) aporta un minucioso recorrido de la trayectoria artística de Pacovská resaltando dos etapas fundamentales. Por una parte, sus comienzos desde 1950 hasta 1970 que se caracterizan por las influencias del cubismo y del constructivismo ruso. Asencio (2019) y Franco-Vázquez y Neira-Rodríguez (2019) consideran la publicación en 1973 de *Momo* (Michael Ende) ilustrado por la autora como el cambio en la carrera artística. A partir de este momento, Pacovská explora y juega con el formato, los materiales, las formas, los colores y los personajes para invitar al lectorado a explorar con el objeto libro y los sentidos. Ella misma habla de crear «un espacio abierto para dar y recibir ideas» (Pacovská, 2006).

En relación a otros estudiosos que han indagado en la obra de la autora, destacamos el trabajo de Morlot (2013) sobre el color como elemento constituyente del libro al mismo nivel que el espacio, la forma y el material. Este autor indica que la singularidad del lenguaje plástico de Pacovská reside en la presencia del color rojo, negro y blanco que le permiten el máximo contraste e innovar no sólo en la dimensión física, sino también en los efectos sensoriales que se producen en el lectorado durante el acto de leer.

El estudio de Humbert (2019) pretende revalorizar y visibilizar la obra plástica de esta autora. Para ello, alude al contexto histórico y social en el que Pacovská comenzó a desarrollar su arte: «Checoslovaquia, que no acepta más que una sola forma de arte, que no es la suya, sin exposiciones ni reconocimiento público» (Humbert, 2019, p. 10). Vivió en la infancia la Segunda Guerra Mundial y se graduó en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga al finalizar la guerra. Si bien sus libros se publican en Praga, es en 1989, con la caída del muro de Berlín, cuando su obra se difunde por Europa. De acuerdo con Humbert (2019), este hecho histórico supone para la autora «su renacimiento a la edad de sesenta años», una nueva etapa.

Pacovská dedicó su vida a la creación de libros infantiles desde los años 50 del siglo XX hasta su fallecimiento en febrero de 2023 con 94 años. Impartió clases de diseño en la Academia de Berlín. Doctora Honoris Causa en 1999 en diseño por la Universidad de Kingston, Gran Bretaña. Se trata de una autora de referencia universal y ella decía que necesitaba «construir alegría en este mundo» y, para ello, se servía del arte. Su obra ha sido traducida en multitud de países, así como ha sido expuesta en diferentes galerías y museos internacionales. A este respecto, cabe mencionarse la exposición titulada «Maximum Contrast»<sup>20</sup> de 2016 en Praga. La figura relevante de esta mujer artista

---

<sup>20</sup>Un breve recorrido de la exposición se puede visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=AMOIHHXgVNE>.

ha sido reconocida en numerosos premios, así, destacamos: Premio Catalonia de Barcelona en 1988, Premio Especial de la Exposición de Bolonia en 1988, Premio Hans Christian Andersen de Ilustración en 1992 –entre otros galardones.

### **Análisis de *Fragmentos de mis pensamientos* (2017)**

#### *Constructos teóricos*

El análisis que se presenta se sustenta en la definición de Sipe (2001) del álbum ilustrado como un objeto artístico en el que todos los elementos (texto, ilustraciones, cubiertas, contracubiertas, diseño) que lo componen aportan una experiencia estética al lectorado: «Picturebooks are unified artistic wholes in which text and pictures, covers and endpages, and the details of design work together to provide an aesthetically satisfying experience for children (Sipe, 2001, p. 23).

En esta línea, ha resultado relevante el constructo de materialidad desde las teorías de Scott (2001), como recurso narrativo y es el lectorado con su manipulación quien da vida al libro: «The interacion between the book as a material object and its readers brings the book to life, just as the materiality of the book interacts with its narrative» (Scott, 2001, p. 40). De este modo, términos como: «journey through the work of art», «unfolding the narrative», «emotional involvement of the reader», «three-dimensional adventure», «materiality and interaction» (Scott, 2001, pp. 42, 43) se han aplicado

en el análisis de la obra de Pacovská, puesto que el formato del libro incita a la imaginación, comunica ideas y emociones y, por tanto, las diferentes técnicas empleadas en la elaboración afectan en el proceso de recepción de la obra. A este respecto, estamos de acuerdo con Ramos (2017) en relación al papel activo y creativo del lectorado para descifrar, comprender e interpretar el libro: «transformado em leitor ativo, incluindo fisicamente através da manipulação do livro, única forma de aceder à mensagem» (p. 16).

Las investigaciones de Taberero (2017b, pp. 184, 185) descubren que la materialidad del álbum genera un lectorado y un tipo de lectura interactiva, de este modo el soporte se muestra como elemento narrativo que necesita un lectorado colaborador y participativo. Taberero (2017a y 2017b) ha profundizado en analizar el lugar que ocupa el lectorado en el espacio del objeto libro con el fin de elaborar una poética de la lectura del álbum desde la materialidad.

Otro autor de referencia para este estudio es Veryeri-Alaca (2018), quien comprende la materialidad como un tercer sistema narrativo que enriquece la experiencia de lectura, así como el fomento de alfabetizaciones multimodales (Mackey, 2008), ya que se ha incrementado el aspecto físico en los libros álbumes impresos. Por otra parte, argumenta, a partir de las teorías de Nodelman (1988), que los aspectos materiales de un libro crean una atmósfera que regulan las expectativas y las respuestas del lectorado a la narrativa. De esta manera, el libro llama la atención al lectorado en aras de dotar de

sentido al discurso y, para ello, se sirve de la materialidad como estrategia que invita al lector a participar en la narrativa y al desarrollo de una comunicación multimodal.

Kümmerling-Meibauer e Meibauer (2019) muestran la manera en la que los niños y niñas perciben los álbumes ilustrados como objetos materiales en tanto que la materialidad está conectada con el desarrollo cognitivo y las experiencias sensoriomotrices propias de la infancia. Los niños y las niñas conocen el mundo que les rodea mediante la vista, el tacto, el olfato, el gusto y el oído. Por ello, las ilustraciones de los libros infantiles suponen un desafío para el lectorado motivado por la doble naturaleza: por una parte, las imágenes son objetos en sí mismos y, por otra, representan un objeto. Así, Kümmerling-Meibauer e Meibauer (2019) identifican tres dimensiones relacionadas con el desarrollo evolutivo en la infancia: tipo de materiales que se utilizan en la creación del libro, tipo de libro (plegados, acordeón, carrusel, libros-juego entre otros) y acciones que se asocian en función del tipo de libro. En este sentido, Spence (2020) indica que la estimulación sensorial se produce en la interacción con el libro físico y los aspectos multisensoriales de la lectura se relacionan principalmente con las imágenes mentales que provocan las ilustraciones y las palabras.

Por otra parte, se comprende la obra en el marco de la lectura de no ficción (Taberero y Colón, 2023; Taberero y Laliena, 2023; Taberero, 2022) que propicia una aproximación al conocimiento

vinculada a los sentidos, se establece una relación con el libro no sólo cognitiva sino también afectiva y objetual, puesto que se relaciona «el placer de leer con el placer de saber» (González-Yunis, 2011, p. 25). Este modo de leer combina en el proceso de recepción la lectura eferente y la lectura estética (Rosenblatt, 2002), estimulada por los formatos, las ilustraciones, los colores, los materiales, así como por la presentación de la información que trasciende patrones convencionales de los libros curriculares (Grilli, 2020, p. 28). Se trata de libros que apelan a la curiosidad del lectorado y proponen nuevas formas de descubrir el mundo, en el caso de la obra objeto de estudio se exponen los principios de Pacovská sobre el arte de hacer libros en el artefacto objetual. Taberero (2022) señala que los libros ilustrados de no ficción ofrecen «una interpretación personal del mundo que se distancia del tono de verdad de los textos escolares» (p. 49). Esta investigadora explica que el «álbum no ficcional defiende un concepto de infancia que sustenta la adquisición del conocimiento en el desarrollo de la capacidad del niño de aprender a pensar, creando significados en un mundo percibido a través de los sentidos» (Taberero, 2022, p. 51). Estos fundamentos se encuentran en la obra de la artista checa.

### *Claves de análisis*

*Fragmentos de mis pensamientos*, editado por Bonito Editorial, supone el primer libro de teoría e ilustración de Pacovská. Si bien en diferentes entrevistas (Squilloni y Luciani, 2007; Stanton, 2007; Sobrino, 2013) y

en el artículo «El arte del libro ilustrado y yo» (Pacovská, 2006), la creadora había compartido sus ideas acerca de su arte de hacer libros infantiles; esta obra, compuesta de 128 páginas de ilustraciones y textos en inglés y castellano, revela el proceso creativo de la artista en un acto social y comunicativo con el lectorado, en la línea de la Crítica Genética (Hay, 1986).

El análisis que se aporta toma en consideración los estudios de Taberero (2022), Taberero y Laliena (2023), Taberero y Colón (2023), Sampérez y Ramos (2023) y Romero-Oliva *et al.* (2021, 2022). Así, se ha utilizado como instrumento la parrilla diseñada por Romero-Oliva *et al.* (2021, 2022) con el objetivo de sistematizar el análisis de acuerdo a los siguientes parámetros: ficha técnica del libro, libro como objeto atendiendo a sus aspectos físicos e ilustración, contenido del libro (estructura, voz de la autora, tipología textual y lectorado destinatario) y la relación libro y escuela.

*Fragmentos de mis pensamientos* se publica en la Editorial Bonito especializada en el libro objeto ilustrado, por lo que sus ediciones son muy cuidadosas. Se trata de una editorial independiente ubicada en el País Vasco y de acuerdo con la descripción que se encuentra en su sitio web, se ocupan de todo el proyecto de diseño del libro desde su ideación, propuesta a los autores y autoras hasta la adecuación al formato. El catálogo de Bonito Editorial se compone de tres colecciones: Pensamiento, Fanzine y Álbum ilustrado. La obra de Pacovská se incluye en la colección «pensamiento», así se indica en la

portada del libro, y se edita en papel Cordenons que se caracteriza por su gramaje de 850 gramos y su textura, cosido en hilo blanco, tapa dura, de 105x160 milímetros de tamaño y traducido por Demetrios Brinkmann. El formato y las dimensiones proporcionan una sensación táctil que invita al receptor a tocar el libro, de este modo, la cubierta (figura 1) y la contracubierta, hechas con papeles superpuestos plateados en color blanco, negro y plata, responden al principio que alberga toda la obra de la autora: la búsqueda del máximo contraste aportando ritmo y belleza. El título del libro en inglés y español, así como el nombre de la autora se incluyen en la figura geométrica plateada de la cubierta a modo de textos recortados y pegados que recuerdan a la técnica del collage e imprimen armonía a la composición. Estos paratextos anticipan al lectorado la estética del libro evocando al arte conceptual propio del universo de la autora y al predominio de dos colores: el negro y el blanco.



Fig. 1. Cubierta de *Fragmentos de mis pensamientos*



Fuente: Bonito editorial

Las primeras páginas del libro vacías de texto y completamente en negro van adentrando al lectorado en el mundo creativo de Pacovská. De este modo, se alternan páginas en blanco con el título del libro y el nombre de la autora con composiciones pictóricas sin texto y, así, en el paso de página, a modo de entrada en una galería de arte, el lectorado se va sumergiendo en la exposición de pensamientos e ilustraciones de la artista. En este sentido, destacamos las dobles páginas que en la manipulación física del lectorado con el libro forman esculturas (figura 2), se combina texto e ilustraciones y de esta manera

el artefacto objetual integra las Bellas Artes en el espacio del libro objeto, porque este es el propósito de Pacovská (2017): «Construyo un espacio donde los derechos del Artes son válidos».

Fig. 2. Doble página de *Fragmentos de mis pensamientos*



Fuente: Bonito editorial

Para ello, la artista explora las posibilidades que le ofrece la materialidad como estrategia discursiva, comunicativa y de interacción con el lectorado (Taberner, 2022) en virtud de construir una metáfora como si se tratase de un museo de papel donde podemos tocar las ilustraciones, girar las páginas para leer según la direccionalidad del texto, pasar de una página a otra, salir y entrar, saltar las «salas de papel» y encontrarnos con una escultura, una pintura, una ilustración y un pensamiento:

Éste es un libro en el que usted podría ir página por página. Ésta es una Arquitectura por la que usted puede pasar dentro. Es una escultura en su espacio. Usted podrá tocar cada carta que mira, el tacto, sentir que usted podría decir cada carta en voz alta y escuchar su sonido. Cada carta tiene su propia forma, silueta, color. Mírelo diferentemente cuando usted lo ve, lo dice, y cuando usted oye el sonido de su voz. Hay una ciudad de papel por la que usted podría ir andando (Pacovská, 2017).

Por tanto, se infiere una estructura de libro que simula a una galería de arte donde el visitante recorre cada doble página, se detiene a observar el juego sensorial que se le ofrece. A este respecto, el poder connotativo y sugerente de las ilustraciones interpela a la curiosidad, imaginación y creatividad del lectorado. La composición de las imágenes buscan a un auditorio colaborador que sepa mirar, escuchar, reflexionar y conversar con la propuesta de la artista desde los cinco sentidos. Por otra parte, esta exposición pictórica significa recorrer la obra de Pacovská desde el intertexto del lectorado.

El texto se construye en un modelo dialógico ficcional explícito en el que se combina, por una parte, la primera persona del singular, la voz de la autora cuando narra su método de trabajo, por ejemplo: «Aprendo también estando en soledad a intentar crear la belleza por mi misma, como un sentido de sobrevivir»; «A veces trabajo todo el día o a veces toda la semana y no consigo quedar satisfecha así que cojo las tijeras y recorto». De otra parte, predomina el uso de formas

verbales en condicional e imperativo (figura 3) en función de apelar al lectorado con el interés de invitarle a experimentar y desarrollar su creatividad a través de la lectura sensorial (Spence, 2020). Así, encontramos frases rítmicas del tipo: «Colorea tu espacio. Colorea tu cara. Colorea tu mente. Colorea tu universo» (Pacovská, 2017).

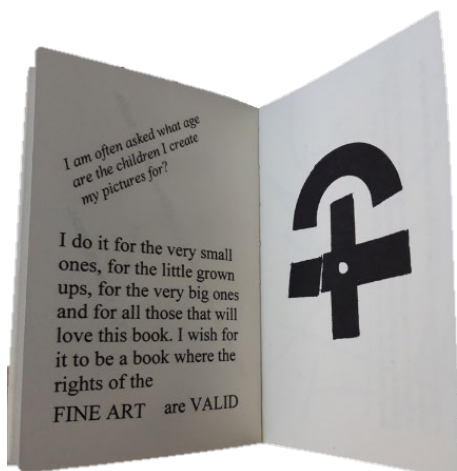
Fig. 3. Doble página de *Fragmentos de mis pensamientos*



Fuente: Bonito editorial

De acuerdo con las ideas que expresa la autora en las diferentes páginas del libro (figura 4), se dirige tanto a niños y niñas como a adultos, así, destacamos la incorporación de preguntas retóricas que se intercalan en diferentes páginas del libro, como por ejemplo: «A menudo me preguntan ¿para niños de cuántos años haces tus imágenes», la artista responde: «Lo hago para el muy pequeño, para el que ha crecido un poco, y para el muy grande, para todos aquellos que puedan amar este libro».

Fig. 4. Doble página de *Fragmentos de mis pensamientos*



Fuente: Bonito editorial

Por otra parte, esta obra podría ser utilizada en el marco del currículo escolar en virtud de contribuir a la formación en educación artística y literaria de los estudiantes. Por ejemplo, se podrían proponer tareas de observación de las ilustraciones en aras de fomentar el pensamiento creativo y también la composición libre tomando como referencia el método que utiliza la artista.

## Conclusiones

Los resultados del estudio de la obra nos conducen a dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué expone Pacovská en la obra?, ¿cómo dialoga la autora con el lector y, por tanto, a qué lectorado modelo se

dirige?, ¿qué tipo de lectura subyace?, ¿qué aporta la edición bilingüe inglés-español? En primer lugar, del análisis realizado se infiere que se trata de un libro de artista y comparte características del libro de no ficción en relación a la confluencia de arte y conocimiento (González-Yunis, 2011). La autora comparte con el receptor su trabajo experimental a lo largo de su trayectoria artística, así como su comprensión sobre el concepto de libro e ilustración y explica cómo entiende y vive su proceso artesanal de creación de libros infantiles. Para ello, las apelaciones y alusiones al lectorado infantil y adulto son constantes, como se ha demostrado en el análisis de la obra.

En relación al concepto de libro, Pacovská afirma: «Un libro es arquitectura, para mí, es un espacio dado y sellado. En el que compongo páginas pintadas, escritas, cortadas y vacías» y, por otra parte, reivindica la integración de las diferentes artes en el artefacto objetual: «Deseo que sea un libro en el que los derechos de las Bellas Artes sean válidos». En consecuencia, esta comprensión del libro objeto supone un estilo singular y propio que amplía las teorías sobre el arte de diseñar libros infantiles y expande la metodología proyectual de Bruno Munari. El libro ilustrado se convierte en un objeto de arte para ser observado, manipulado y experimentado.

Por otra parte, Pacovská contribuye en la renovación del sentido y significado de la ilustración infantil. Así, la artista encuentra en las formas geométricas y el esquematismo una manera de

comunicación y de expresión de libertad, como lo expone en diferentes páginas del libro:

¿Qué es la ilustración para ti? ¿Para mí?

Es el duro trabajo diario, que me da un gran placer. Es la comunicación visual para el pequeño lector y también para el grande. Es la presentación de mis cuadros, de mis colores, de mis formas, de mis recortes, y el emplazamiento de todos ellos en el espacio de mi libro. Intento ampliar el espacio del libro en una tercera dimensión, en nuestros pensamientos y a veces también en algo real (Pacovská, 2017).

Sin embargo, la autora no sólo define qué es la ilustración para ella, sino que además nos indica cómo aproximarnos a las imágenes para comprenderlas e incide en la observación, en la escucha y en la conversación: «deberíamos observarlas muchísimo, desde un lado y también desde el otro, hasta que nosotros comencemos a amarlas y comencemos a entenderlas», porque para Pacovská toda ilustración transmite un mensaje, es un texto que requiere relecturas y, por consiguiente, demanda a un lectorado reflexivo y activo que se atreva a experimentar con su propuesta estética a través del juego sensorial y la apertura a la creatividad:

Cube

Imagine a cube,

imagine a new cube,  
imagine a round cube  
and paint it from  
all sides.

De otra parte, el interés de esta obra subyace en relación a conocer las técnicas que la ilustradora checa ha utilizado en sus proyectos. Así, encontramos páginas dedicadas al color en las que expresa su interés por la búsqueda del máximo contraste como belleza y ritmo en las composiciones. Para ello, la artista se sirve de materiales como el papel, la madera, el metal, el alambre y las pinturas, respetando sus cualidades y propiedades. En este sentido, acciones como cortar, pegar, adjuntar, doblar, humedecer y rasgar se muestran cercanas al mundo de la infancia y demuestran el proceso artesanal del universo de esta autora con identidad propia.

Estos resultados del análisis nos conducen a un modelo de lectura fragmentaria y bilingüe, en el sentido que el lectorado puede abrir una doble página del libro en virtud de detenerse en su contemplación y reflexión. A este respecto, los textos en inglés aportan mayor musicalidad que la traducción en español y podría utilizarse el libro en el contexto de los programas bilingües curriculares.

Por tanto, *Fragmentos de mis pensamientos* se podría considerar como un tratado ilustrado y teórico de Pacovská, en el que comparte con un lectorado sin edad su concepción del arte de hacer libros infantiles y su compromiso social (Hooks, 2022) por acercar las Bellas



Artes a todo el público a través del artefacto objetual. De este modo, señalamos que se trata de una obra que aporta una comprensión relevante sobre el libro objeto, el lectorado modelo y el desarrollo del pensamiento creativo y crítico a través de la experiencia estética y literaria. Un libro que une cognición y emoción, arte y conocimiento en la línea de la educación artística del *Art Thinking* (Acaso y Megías, 2017), que reivindica el papel de las artes en la formación de una ciudadanía humana y reflexiva, y como decía Pacovská en «construir alegría en este mundo» a través del arte.

### **Referencias bibliográficas**

- ACASO, M. , e MEGÍAS, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós.
- ASENCIO, L. (26 de noviembre de 2019). El pequeño e infinito museo de Kveta Pacovská. *El Arte de Ilustrar. Proyectos Ilustrados*. <https://www.proyectosilustrados.es/el-pequeno-e-infinito-museo-de-kveta-pacovska-parte-i/>
- CLERC, A. (2017). La huella de Munari. La relación con la materialidad del libro. *Fuera [de] Margen*, 19, 6-9.
- FRANCO-VÁZQUEZ C., e NEIRA-RODRÍGUEZ, M. (2019). Las ilustraciones de Kveta Pacovská. En Mociño González, I. (Coord. ), *Libro-Objeto e Xénero: Estudos ao redor do libro infantil como artefacto* (pp. 195-208). Universidad de Vigo.
- GONZÁLEZ-YUNIS, O. (2011). *Los libros informativos: una guía para transformar el placer de leer en saber*. Banco del Libro.

- GRILLI, G. (Ed. ). (2020). *Non-fiction picturebooks. Sharing knowledge as an aesthetic experience*. Edizioni ETS.
- HAY, L. (1986). Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature. *Texte*, 5-6, 313-328.
- HOOKS, B. (2022). *Enseñar pensamiento crítico*. Rayo Verde.
- HUMBERT, P. (2019). Famosa y desconocida. La obra fuera de campo d Kvetta Pacovská. *Fuera [de] Margen*, 24, 10-11
- JIMÉNEZ-CEREZO, J. L. (2019). Bruno Munari (1907-1998). En R.Tabernero (Coord.), *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 17-24). (Re) pensar la educación. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B., e MEIBAUER, J. (2019). Picturebooks as Objects. *Libri et Liberi*, 8(2), 257-278.
- MACKEY, M. (2008). Postmodern Picturebooks and the Material Conditions of Reading. En Sipe, L. e Sylvia Pantaleo, S. (Eds), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* (pp. 103–117). Routledge.
- MORLOT, P. (2013). Color, colores... *Fuera [de] Margen*, 13, 28-29.
- MUNARI, B. (1972a). *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*. 2ª edición 2016. Editorial Gustavo Gili.
- MUNARI, B. (1972b). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. 1983. Editorial Gustavo Gili.
- NODELMAN, P. (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. University of Georgia Press.

OYBIN, M. (27 de abril de 2017). Claves para entender la obra de Kvêta

Pacovska.

La

Nación.

<https://www.lanacion.com.ar/opinion/claves-para-entender-la-obra-de-kvta-pacovska-nid2017752/>

PACOVSKÁ, K. (1993). *El teatro de medianoche*. Montena.

PACOVSKÁ, K. (2003). *Alfabet*. Tate Publishing.

PACOVSKÁ, K. (2005). *Un libre pour toi*.Seuil.

PACOVSKÁ, K. (2006). El arte del libro ilustrado y yo. *Peonza*, 75-76, 143.

PACOVSKÁ, K. (2010). *Couleurs du jour*. Grandes Personnes.

PACOVSKÁ, K. (2010). *El pequeño rey de las flores*. Kókinos.

PACOVSKÁ, K. (2011). *Colores, colores*. Kókinos.

PACOVSKÁ, K. (2016). *Après le Pont Noir*. Grandes Personnes.

PACOVSKÁ, K. (2017). *Fragmentos de mis pensamientos. Pieces of my thoughts*. Bonito Editorial.

RAMOS, M. (2017). Livro-objeto: entre o brinquedo eo artefacto.

Apresentação. En A.M.Ramos (coord.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 13-23). Tropelias e Companhia.

ROMERO-OLIVA, M. , HEREDIA-PONCE, H. , TRIGO-IBÁÑEZ, E., e ROMERO-CLAUDIO, C. (2021). Validación de parrilla de contenidos y desarrollo de plataforma digital de libros ilustrados de no ficción. *Tejuelo*, 34, 143-170. <https://doi.org/10.17398/1988-8430.34.143>

ROMERO-OLIVA, M. , HEREDIA-PONCE, H. , TRIGO-IBÁÑEZ, E., e ROMERO-CLAUDIO, C. (2022). Claves para caracterizar un libro de no

- ficción. En R.Tabernero-Sala (Coord.), *Leer por curiosidad. Los libros de no ficción en la formación de lectores* (pp. 71-92). Graó.
- ROSENBLATT, L. (2002). *La literatura como exploración*. FCE.
- SAMPÉRIZ, M., e RAMOS, A. M. (2023). Las tendencias del libro de no ficción en España y Portugal: un estudio exploratorio en el ámbito editorial. *Tejuelo*, 37, 129-160.
- SCOTT, C. (2001). Artist'Books, Altered Books, and Picturebooks. En M.Nikolajeva and C.Scott (Coords.), *How picturebooks work* (pp. 37-51). Garland Publishing.
- SIFE, L. (2001). Picturebooks as Aesthetic Objects. *Literacy Teaching and Learning*, 6 (1), 23-42.
- SOBRINO, J. (8 de mayo de 2013). Kveta Pacovská, un museo al alcance de la mano. *Palabras de espuma*. <https://sobrinojavier.blogspot.com/2013/05/kveta-pacovska-un-museo-al-alcance-de.html>
- SPENCE, C. (2020). The multisensory Experience of Handling and Reading Books. *Multisensory Research*, 33(8), 902-28.
- SQUILLONI, A., e LUCIANI, R. (2007). Entrevistamos a Kveta Pacovská. *Peonza*, 83, 49-54.
- STANTON, P. (2007). La arquitecta de libros. Entrevista a Kveta Pacovská. *Revista CLIJ*, 207, 7-16.
- TABERNERO-SALA, R. (2017a). El lector en el espacio del libro. *Fuera [de] Margen*, 19, 22-25.
- TABERNERO-SALA, R. (2017b). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. En A. M.

- Ramos (coord.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 181-199). Tropelias e Companhia.
- TABERNERO-SALA, R. (2019). Descubriendo lo oculto: el espacio del lector en los libros de solapas. En R.Tabernero (Coord.), *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 75-85). (Re) pensar la educación. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- TABERNERO-SALA, R. (2022). El libro ilustrado de no ficción para niños en el marco de la sociedad digital. En R.Tabernero-Sala (Coord.), *Leer por curiosidad. Los libros de no ficción en la formación de lectores* (pp. 43-65). Graó.
- TABERNERO-SALA, R., e COLÓN, M. J. (2023). Leer para pensar. El libro ilustrado de no ficción en el desarrollo del pensamiento crítico. *Revista de Educación a Distancia*, 23 (75). <https://doi.org/10.6018/red.545111>
- TABERNERO-SALA, R., e LALIENA, D. (2023) El libro ilustrado de no ficción en la formación de lectores: análisis de las claves discursivas y culturales para leer en la sociedad digital. *Texto livre*, 16. <https://doi.org/10.1590/1983-3652.2023.41926>
- VERYERI-ALACA, I. (2018). Materialiy in picturebooks. En B. Kummerling-Meibauer, *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 59-68). Routledge.

# *Piso el barro, barro el piso, un «peculiar» libro de artista*

*Mar Fernández-Vázquez*

---

**Universidade de Vigo**

## **Resumen**

La evolución experimentada en los últimos años en el álbum y el libro objeto ha supuesto reconsiderar el lugar que ocupa ahora el libro de artista. En este estudio se plantea una discusión reflexiva sobre las diferencias y semejanzas entre el libro objeto y el libro de artista. Para demostrar la pertinencia de esta discusión previa, se ha escogido una muestra representativa de ciertas obras que el historietista, antes que ilustrador, Juan Berrio denomina «libros peculiares». Con este marbete clasifica obras propias en las cuales da rienda suelta a su interés por

## **Abstract**

The evolution experienced in recent years in the album and the book-object has led to a reconsideration of the place now occupied by the artist's book. In this study, a reflective discussion is held on the differences and similarities between the book-object and the artist's book. To demonstrate the relevance of this preliminary discussion, we have chosen a representative sample of certain works that the cartoonist, rather than illustrator, Juan Berrio calls «peculiar books». With this label, he classifies his own works in which he gives free rein to his interest in the dialogue between language,

el juego dialogal entre la lengua, la literatura y la ilustración. En este trabajo, se considera libro de artista a *Piso el barro, barro el piso* o *Encadenado al presente* (2015), pues Berrio lo concibió como un divertimento lingüístico y visual. Se ofrece un análisis de la temática, la secuencia, el tiempo verbal y la forma en las trece historietas de esta obra, narradas en presente actual y protagonizadas por un *alter egode* Juan Berrio.

#### **Palabras clave**

Libro de artista; Juan Berrio; secuencia; anadiplosis; tiempo presente.

literature and illustration. In this work, *Piso el barro, barro el piso* or *Encadenado al presente* (2015) is considered an artist's book, as Berrio conceived it as a linguistic and visual divertimento. An analysis is offered of the theme, sequence, verb tense and form in the thirteen comic strips in this work, narrated in the present tense and starring an alter ego of Juan Berrio.

#### **Keywords**

Artist's book; Juan Berrio; sequence; anadiplosis; present tense.

## Los «peculiares» libros de Juan Berrio

Juan Berrio, vallisoletano de nacimiento pero madrileño de corazón, ha construido una amplia trayectoria visual durante más de una treintena de años. Durante ese tiempo, ha creado un universo de imágenes, concebidas para distintos formatos de edición y para modalidades artísticas diversas, como las reproducidas en publicaciones seriadas —revistas dedicadas a temáticas plurales como *BusinessWeek*, *News Week*, *L'expansion*, *MarieClaire*, *Elle*, *GQ*, *Quo*, *Cinemanía*, *Jot Down* y periódicos de tirada nacional o autonómica como *ABC*, *El País*, *El Periódico de Catalunya* entre otros—.

Desde su debut en la emblemática revista *Madriz* de la «movida madrileña», que supuso el boom del cómic adulto, mostró su predilección por las historietas. El afán por contar explica que Berrio se defina como historietista, aunque destacan las ilustraciones que ha creado para obras propias, como los álbumes para prelectores —*El zoo de Antón* (2010) y *El paseo de Antón* (2016), ambos publicados por Bang ediciones; *La tirita*, tiras protagonizadas por Pau y Ona que habían sido publicadas originariamente de forma semanal en *El Periódico de Cataluña* y recopiladas en 2010 en libro por Dibbuku—; *El castaño* (2008, Macmillan) y *La primera flor* (2011, Imaginarium). También ha ideado cómics para público adulto como *Mañana es martes* (1997, Under Cómics), *A saltos* (2003, Under Cómics), *Calles contadas* (2008, autoedición), *Kiosco* (2014, Dibbuku), *Siete sitios sin ti* (2018, Dibbuku) y *El niño que* (2020, Nuevo Nueve). Un lugar preferente en su producción



lo ocupan sus novelas gráficas *Siempre la misma historia* (2004, Astiberri), *Dentro de nada* (2010, Astiberri) y *Miércoles* (2012, Sins Entido, con la que se alzó con la V Edición del Premio Internacional de Novela Gráfica Fnac-Sins Entido). Además, en los libros ilustrados *Plaza de Cibeles* (2011, Treseditores), *Plaza de Oriente* (2011, Treseditores) y *Puerta del Sol* (2012, Treseditores) rinde su personal homenaje a la ciudad de Madrid, marco espacial de la mayoría de las obras citadas con anterioridad.

Pese a esta producción propia y a su labor como ilustrador de narraciones de otros autores, Berrio se ha reservado una parcela muy personal, que denomina «libros peculiares», de los cuales ha publicado hasta la fecha *Aritmética ilustrada* (2006, Astiberri) y tres autoediciones, las de *Ejercicios de ilustración sobre textos de Ortografía práctica* (1995), *Cuaderno de frases encontradas* (2013) y la obra analizada en este estudio, *Piso el barro, barro el piso o Encadenado al presente* (2015). Estos libros «peculiares» guardan paralelismos con otras obras —calendarios palindrómicos, monosilábicos o cúbicos—, que no encajan en ninguna de las clasificaciones de libros objeto propuestas en el volumen colectivo *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades criativas às propostas de leitura* (Ramos, 2017), puesto que se trata de una primera muestra del juego entre ilustración, literatura y lenguaje que lleva desarrollando Berrio en esos «libros peculiares».

En líneas generales, tanto estos «libros peculiares» como aquellos otros inclasificables de Juan Berrio responden a una serie de

rasgos privativos: prima la autoedición, pues Berrio prefiere no coartar su libertad artística; representa un *alter ego* de su persona en los personajes protagonistas; realiza una recreación visual y textual de situaciones cotidianas con las que el lector se sienta identificado y reconocido en ellas, puesto que las plasma como si se tratase de momentos vividos en primera persona o como testigo de lo acontecido; localiza esas situaciones en espacios en los que se han producido vivencias del propio historietista; y Berrio establece un juego dialogal entre la ilustración, la lengua y la literatura.

### **El libro de artista hoy**

Las modalidades artísticas del álbum y el libro objeto (Beckett, 2012, p. 20) han experimentado en el siglo XXI una constante y acelerada evolución de estos hacia otras expresiones artísticas, lo que ha causado que haya variado el panorama terminológico hasta el punto de establecerse nuevas tipologías de libros según el sentido involucrado en la lectura (Ramos, 2011) y se hayan revisitado las fronteras terminológicas entre el libro objeto, el artefacto y el libro de artista.

Adentrarse en el libro de artista (Guest y Celant, 1981; Moeglin-Delacroix, 1987 y 2007; Crespo Martín, 2010 y 2012; Haro González, 2013; Maffei, 2014) implica reconocer que, como ocurre con el libro-objeto, uno se enfrenta al reto de abordar una obra que no se ciñe a ningún parámetros establecidos, «ao confluír nela diferentes áreas liminares da produción (dende a dos libros ilustrados, libros de artista,

os libros-xoguete, os libros-xogo etc. ) e da recepción (*crossover* ou *dual adrese*)» (Mociño González, 2019, p. 6).

Libro de artista y libro-objeto comparten una serie de características: ambas tipologías de libros constituyen una experiencia estética (Sipe, 2001), una expresión artística, visual y literaria, con múltiples potencialidades educativas y metodológicas (Driggs e Sipe, 2007) y son instrumentos transmisores de emociones, siendo estas indispensables para el desarrollo cognitivo y emocional (Nikolajeva, 2013).

Pero al margen de estas similitudes, a lo largo de la historia más reciente de ambos libros, se han privilegiado unos atributos en el libro objeto y otros, por su parte, en el libro de artista. Así, uno de los rasgos recurrentes a la hora de definir un libro objeto ha sido el hibridismo que afecta a la materialidad (Beckett, 2012, pp. 19-ss.). La incidencia en el significante, quizá la esencia que determina la adscripción a la modalidad de libro objeto, explica la compartimentación que ha propuesto al intentar separar tipologías (Beckett, 2012) e incluso la insistencia en incluir el libro objeto en el grupo de obras consideradas como libro interactivo o tridimensional (Salisbury, 2005). La problemática terminológica ha pasado por reflexionar sobre la consideración del libro objeto como una categoría autónoma (Van der Linden, 2006), siempre vinculada al ludismo (Nikolajeva, 2008, p. 59). En la actualidad, cabe plantearse el reto teórico de que el libro objeto necesita de una deconstrucción del propio objeto, que afecta a los

peritextos de tipografía (Reynolds, 2010, pp. 35-37), al formato y a la encuadernación (Nikolajeva y Scott, 2011, p. 256).

Por su parte, el libro de artista había sido definido, en un primer momento, como «l'oeuvre d'art sous forme de livre» (Moeglin-Delacroix, 1997) y, por ende, apreciado como una obra de arte en sí misma ya que «no tiene un sentido, él es su sentido; no tiene una forma, él es una forma» (Moeglin-Delacroix, 1997, p. 10). A partir ese enfoque inicial, se fue consolidando la evolución terminológica hasta entender el libro de artista como una «forma de expresión artística que utiliza el libro como medio y como idea» (Haro González, 2013, p. 158); perspectiva que ha derivado hacia la consideración del libro de artista como un lugar de experimentación (Maffei, 2014, p. 11).

La maleabilidad de este término multivalente ha ocasionado que la reflexión sobre el libro de artista se iniciase desde la premisa de enfocarlo como un espacio privado para la comunicación, ya que esta tipología de libros pueden presentar un carácter documental, tener un hilo narrativo, o sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista. Lo que prima en este enfoque es la sólida producción de oficio, pues los libros de artista «toman cualquier forma, participan de cualquier posible convención de la producción de libros, de cualquier "ismo" del arte y literatura dominantes, de cualquier modo de producción» (Drucker, 1995, p. 11). Esta evolución constante explica que el libro de artista pasase de ser un vehículo contenedor a un objeto estético independiente, puesto que «existen tantas

definiciones como libros o, quizás en realidad, cada Libro de Artista necesita su propia definición» (Crespo Martín, 2010, p. 17).

Como antesala al análisis que se ofrece en el siguiente apartado, se plantean para la discusión sobre las divergencias entre el libro objeto y el libro de artista tres aspectos reseñables, sobre los que se volverá en las conclusiones a este estudio: el hecho de que en estas obras el texto sea secundario frente a la imagen; la importancia de la secuencia, tanto para signar la temporalización como para remarcar el ritmo de lectura de las imágenes; y la intencionalidad perseguida en cada libro concreto pues esta determina la forma que debe presentar la edición de cada libro.

### **Análisis de *Piso el barro, barro el piso***

El «peculiar» libro de artista *Piso el barro, barro el piso* o *Encadenado al presente* fue publicado en 2015 por Juan Berrio en una autoedición de quinientos ejemplares numerados para salvaguardar la cuidada forma y el valor simbólico y material que debe prevalecer en un libro de artista, aunque no se trate de un ejemplar único como acontecía antaño con algunos libros de artista.

Este historietista concibió este libro, objeto de atención en este estudio, como un divertimento lingüístico y visual, semejante al que propone en otras obras de difícil encuadre y clasificación, como son los calendarios palindrómicos, monosilábicos o cúbicos, que inventa para experimentar con ejercicios de estilo que rompan con reglas visuales

fijas y que permitan que el lector juegue a divertirse con el lenguaje, construyendo lenguas nuevas o incluso jergas que le posibiliten una comunicación más visual que lingüística.

Berrio creó este divertimento a partir de una serie, un bucle de homógrafos que genera una concatenación de anadiplosis *in crescendo*, a lo largo de las trece historietas que ha narrado en presente actual y contando como protagonistas con un *alter egos*uyo.

Esta propuesta artística presenta un esquema estructural simple en esencia pero complejo en cuanto al desarrollo gradual de dificultad para aglutinar homógrafos en narraciones coherentes, cohesionadas y verosímiles. Por este motivo, se ofrece un análisis cimentado en cuatro parámetros indispensables en los libros de artista: la temática, la secuencia, el tiempo verbal y la forma.

El primero de ellos, la temática, se reduce a las rutinas diarias de un *alter ego* de Juan Berrio en una etapa de su vida adulta en la que predominan dos aspectos *a priori* opuestos. Por una parte, el protagonista invierte la mayor parte de su tiempo a ejercer con prontitud, dedicación y profesionalidad las responsabilidades personales que ha asumido, desde la primera imagen de este obra, respecto a su trabajo en una oficina en la que ejerce como responsable de la labor que llevan a cabo otros personajes secundarios, tanto masculinos como femeninos. Pero estas responsabilidades no se limitan al trabajo sino que también las desempeña con la misma diligencia, preocupación y constancia para facilitarle una vida

placentera a los miembros de su familia. La vida del protagonista no se limita a los microespacios interiores de su trabajo ni de su casa sino que funcionan como contrapunto vivencial y única marca de que este libro de artista se dirige en primera instancia a un público adulto otros microespacios, interiores y exteriores. En ellos, el protagonista realiza actividades de ocio –ligadas a jugar al fútbol como centrocampista y a practicar saltos de altura en diversas localizaciones exteriores; saltos que deben entenderse como un símbolo de los retos que afronta el personaje principal y como un corte que remarca el procedimiento de secuencias encadenadas de homógrafos en base al cual Berrio ha organizado este libro de artista. Además del ocio, en las rutinas ocupa un lugar destacado el tiempo que el protagonista dedica a sus amistades pero sobre todo a relaciones amorosas que semejan esporádicas en algunas secuencias y que contrastan con la responsabilidad asumida en relación a su familia en otras secuencias homógrafas.

Esta temática, junto con las ramificaciones mencionadas, guarda una coherencia estructural con la secuencia, el segundo de los parámetros atendidos en este análisis. La secuencia es la unidad de prevalencia en el libro de artista, ya que determina el esquema previo ideado por el autor en el momento de planificar la obra que pretende crear, y asimismo condiciona la organización de la historia que el autor quiere narrar a través de imágenes y, en menor medida, de textos. En el caso de la obra que nos ocupa, *Piso el barro, barro el piso* o *Encadenado*

*al presente*, existe una secuencia total que comprende a toda la obra y que se subdivide en treinta y seis series que sufren un proceso de crecimiento gradual y progresivo, de tal forma que la secuencia posterior suma una palabra homógrafa más que la precedente y también más imágenes y detalles en las mismas que no tiene parangón con las frases elaboradas con palabras homógrafas que sirven de acompañamiento a las ilustraciones.

El tercero de los parámetros, el tiempo verbal, va en consonancia con la dificultad de incorporar una palabra homógrafa nueva en cada secuencia posterior ya que Juan Berrio apuesta porque este libro de artista tome prestado de las obras clásicas la inmediatez perenne, conseguida gracias a un uso del tiempo presente simple o actual. La razón de esta elección estriba en el hecho de que este tiempo verbal responde a la verosimilitud de una obra seriada, que se va elaborando poco a poco, mediante un procedimiento de bucle concatenado, que posibilita que una acción puntual se convierta en una acción fija en el desarrollo de la trama y sobre la cual la persona lectora va estableciendo paralelismos con sus vivencias aisladas o reiteradas a modo de un bumerán que siempre la retrotrae al presente.

Estos tres parámetros no tendrían razón de ser ni sentido alguno en un libro de artista sino estuvieran al servicio de la forma. El contenido de la trama y el modo de narrarla acercan *Piso el barro, barro el piso* o *Encadenado al presente* al álbum, al cómic y al libro objeto en cuanto que todas estas modalidades artísticas nacen y se desarrollan



sin desatender la forma de la edición material. En esta obra, Berrio ha optado por una textura lisa y suave en las tapas gruesas de la edición para captar la atención de la persona lectura y lograr así que abra este libro, que se presenta con un forro de tela verde oliva. La relevancia del sentido del tacto se extiende a la textura de la cubierta, que se caracteriza por un relieve sobreimpreso que resalta el título, el subtítulo y la ilustración que adelanta un momento clave de la trama que se matiza en el interior del libro. Esta cuidada edición también se mantiene a la hora de escoger el papel de las páginas interiores; un papel satinado blanco, que presenta un acabado mate. Estas elecciones del autor traen a la memoria la preocupación de los ingenieros del papel al aplicar la técnica del formato *pop-up* para que el continente sea tanto o más destacado que el contenido interior, como ocurre en la versión de *Le Petit Prince* de Antoine de Saint-Exupéry editada por Gallimard y publicada en portugués, bajo el título de *O Príncipezinho. O Grande livro Pop-up. Texto integral*, por la lisboeta Editorial Presença (Fernández-Vázquez, 2002, pp. 1-12).

En suma, Juan Berrio ha creado una obra artística en sí misma, un libro de artista «peculiar», resultado de plantear el reto de que la anadiplosis funcione como un recurso creativo que potencie el ludismo.

## **A modo de conclusión**

La discusión formulada respecto a las semejanzas y diferencias que atañen al álbum, el cómic, el libro objeto y el libro de artista, si establecemos caminos paralelos en la evolución de estas modalidades artísticas hacia el concepto aglutinador de «artefacto», así como el análisis ofrecido sobre la temática, la secuencia, el tiempo verbal y la forma en la autoedición *Piso el barro, barro el piso* o *Encadenado al presente* de Juan Berrio permiten señalar un compendio de conclusiones:

- El libro de artista aglutina en su seno al libro objeto, ya que en aquel convergen el medio y la idea a la hora de proyectar la forma material,
- La estructura de este libro de artista responde a un sistema organizado pero resulta innovador en la medida de que el texto complementa a la imagen, y no a la inversa,
- La secuencia se asienta en una anadiplosis, resultado del aumento de una palabra homógrafa respecto a la serie precedente,
- La poética visual de este libro de artista remarca la maleabilidad de la apariencia del texto,
- La forma editorial está al servicio de las intenciones conceptuales del artista: una serie especular de homógrafos encadenados en un bucle creciente,
- La tipología narrativa en esta obra fue elegida por Juan Berrio para satisfacer su ansia de divertimento visual y lingüístico.

## Referencias bibliográficas

- BECKETT, S. (2012). *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. Routledge.
- BERRIO, J. (2015). *Piso el barro, barro el piso o Encadenado al presente*. Autoedición.
- CRESPO MARTÍN, B. (2010). Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 9-26.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110009A>
- CRESPO MARTÍN, B. (2012). El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15 (1), 1-25, <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>
- DRIGGS WOLFENBARGER, C. , y SIPE, L.R. (2007). A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks. *Language Arts*, 84 (3), 273-280.
- DRUCKER, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.
- FERNÁNDEZ-VÁZQUEZ, M. (2022). O Príncipezinho en clave pop-up. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 9, 1-12.  
<http://dx.doi.org/10.15304/elos.9.7942>.
- GUEST, T., y CELANT, G. (1981). *Books By Artists*. Art Metropole.
- HARO GONZÁLEZ, S. (2013). El libro como disciplina artística. Una aproximación a los fundamentos del libro de artista. *Creatividad y sociedad: Revista de la Asociación para la Creatividad*, 20, 1-27.

- MAFFEI, G. (2014). ¿Qué es un libro de artista? En J.M.Lafuente (Ed.), *Catálogo ¿Qué es un libro de artista?* (pp. 11-22). La Bahía.
- MOCIÑO GONZÁLEZ, I.(Coord.) (2019). *Libro-Obxecto e Xénero: Estudos ao redor do libro infantil comoartefacto*. Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- MOEGLIN-DELACROIX, A. (1997). *Esthétique du livre d'artiste*. Bibliothèque Nationale de France.
- MOEGLIN-DELACROIX. A. (2007). L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe. *Les cahiers de Mariemont*, 35, 41-52, <https://doi.org/10.3406/camar.2007.1192>.
- NIKOLAJEVA, M. (2013). Picturebooks and Emotional Literacy. *The Reading Teacher*, 67 (4), 249-254.<https://ila.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/trtr.1229>
- RAMOS, A. M. (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. En B-A.Roig Rechou, Neira Rodríguez, M. y Soto López, I. , *O álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (pp. 13-40). Edicións Xerais de Galicia. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/o-album-na-literatura-infantil-e-xuvenil-2000-2010/>
- RAMOS, A. M. (2017). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades criativas às propostas de lectura*. Tropelias e Companhia.
- SIFE, L.R. (2001). Picturebooks as Aesthetic Objects. *Literacy Teaching and Learning*, 6 (1), 23-42, [https://www.readingrecovery.org/wp-content/uploads/2017/03/LTL\\_6.1-Sipe.pdf](https://www.readingrecovery.org/wp-content/uploads/2017/03/LTL_6.1-Sipe.pdf)

# Caperucita Roja, libro-arte y libro-objeto: nuevos caminos para viejas historias

*Carmen Ferreira Boo*

---

**Universidade da Coruña**

## **Resumen**

El cuento de tradición oral Caperucita Roja, popularizado por Charles Perrault y posteriormente por los hermanos Grimm, ha sido objeto de numerosas versiones, adaptaciones, recreaciones y reescrituras de todo tipo y para todo tipo de lector. Concretamente, comentamos una selección de obras dirigidas al lector infantil, en distinto formato (álbum silente y álbum ilustrado), auténticos libros de artista, en las que los ilustradores realizan una interesante reinterpretación plástica de la historia que permite, desde un punto de vista pedagógico, acercar distintas corrientes

## **Abstract**

The oral tradition story *Little Red Riding Hood*, popularized by Charles Perrault and later by the brothers Grimm, has been the subject of numerous versions, adaptations, recreations and rewritings of all types and for all types of readers. Specifically, we discuss a selection of works aimed at children's readers, in different formats (silent album and illustrated album), authentic artist books, in which the illustrators carry out an interesting plastic reinterpretation of the story that allows, from a pedagogical point of view, bring different pictorial

pictóricas al educando. También, se analiza una selección de libros-objeto en distintos formatos (pop-up, desplegable, solapas, acordeón, troquel...), en los que son fundamentales la manipulación y observación del lector infantil para la interpretación y comprensión global de la historia. Todas estas obras fomentan la educación literaria y artística, la interpretación y manipulación física del receptor y su creatividad. De esta forma, se actualiza, (re)crea y (re)interpreta una narrativa que procede de la tradición oral y que se mantiene totalmente viva gracias a estos nuevos caminos realizados por los artistas creadores.

### **Palabras clave**

Caperucita Roja, Educación literaria, Educación artística, Libro-arte, Libro-objeto.

currents closer to the student. Also, a selection of object books is analyzed in different formats (pop-up, fold-out, flaps, accordion, die-cut...), in which the manipulation and observation of the child reader are essential for the interpretation and global understanding of the story. All of these works promote literary and artistic education, the interpretation and physical manipulation of the recipient and their creativity. In this way, a narrative that comes from oral tradition is updated, (re)created and (re)interpreted and kept totally alive thanks to these new paths taken by creative artists.

### **Keywords**

Little Red Riding Hood, Literary education, Artistic education, Book-art, Book-object.

## **Introducción**

El cuento de Caperucita Roja, universalizado en la literatura escrita a partir de las versiones del escritor francés Charles Perrault y, sobre todo, de los hermanos Grimm en la literatura infantil, ha sido objeto de diferentes versiones, adaptaciones, interpretaciones, reformulaciones, recreaciones y reescrituras en un proceso creativo de expansión que demuestra la renovación/actualización interpretativa del cuento, así como la multiplicidad de lecturas, siendo fuente de inspiración de diversos creadores, desde la literatura, el cine, el arte, la fotografía, la publicidad, etc. (Zipes, 1993; Dundes, 1989; Beckett, 2002, 2008; Reis, 2012). Toda esta producción establece un rico diálogo intertextual que necesita de un lector activo capaz de descubrir las conexiones de los hipertextos con el hipotexto original (Genette, 1989).

El texto narrativo, desde las primeras ediciones, se ha acompañado de composiciones plásticas e ilustraciones que reflejan las diferentes corrientes y estilos pictóricos, pudiendo realizar un recorrido que muestra la evolución no solo de la literatura, sino también de la pintura o el arte en general. A la evolución textual y visual, también hay que sumar el formato empleado, ya que desde las primeras ediciones en libro ilustrado el cuento se ha ido reinterpretando en forma de álbum, álbum silente y, más recientemente, gracias a la evolución técnica y tecnológica del diseño gráfico, como libro-objeto con sus diferentes tipologías, un tipo de libro estudiado por Ramos (2017, 2022), Tabernero (2019a), Mociño (2019),

Reis (2020), Sousa (2020) y Martins (2021), que analizan la interconexión entre palabra-imagen-soporte/diseño y se interesan por la importancia de la materialidad en el significado e interpretación de la obra por parte del receptor/lector.

El vínculo entre imagen, palabra y materialidad, además de cuestionar la forma tradicional de lectura, viene a diluir la frontera con el denominado libro de artista (Brévar, 2015) o libro-arte (Crespo-Martín, 2010). Esta concepción del libro como objeto artístico, herencia de la metodología proyectual de Munari (1983), prioriza la percepción, la página y el movimiento y destaca el aspecto táctil y lúdico del libro, entendiendo la manipulación como un elemento clave para el desarrollo lector (Perrot, 1999) desde las primeras lecturas y potenciando la vertiente artística.

En este trabajo, además de describir brevemente los antecedentes literarios y la evolución del cuento desde la literatura oral a la escrita, se realizará un recorrido analítico, en primer lugar, por libros-arte, en formato álbum, en los que los ilustradores han reflejado su visión de Caperucita, siguiendo distintos estilos pictóricos, y, en segundo lugar, por libros-objetos, en los que parte de la significación de la obra recae en el diseño y la materialidad, como elementos fundamentales para la interpretación global de la historia.



### **Antecedentes: de la literatura oral a la escrita**

Para entender este cuento, primeramente, es necesario explicar cuáles son sus orígenes y cómo se ha configurado en una obra dirigida a la infancia. Caperucita pertenece al tipo ATU-333 «El hambriento» (Uther, 2004, pp. 224-225), extendiéndose las versiones orales desde Asia a Europa. Existen evidencias de historias semejantes ya en la tradición literaria grecolatina, pues Zipes (1993, 2006) y González (2003, 2005) señalan que en el siglo XI el sacerdote Egberto de Lieja en el libro escolar *Fecunda Ratis* ofrece un poema en latín, que funde el relato popular con símbolos cristianos, configurando la capa roja como elemento de protección contra el demonio/pecado (lobo), que pierde su valor mágico para caracterizar al personaje, como sucede en las versiones de Charles Perrault en Francia y de los hermanos Grimm en Alemania.

Este cuento fue recogido por escrito en *Histoires, o contes du temps passé, avec des Moralités. Contes de ma mère l'oye* (1697) de Charles Perrault. En 1729 Robert Samber lo traduce al inglés y en 1796 llega a América en forma de chapbooks en colecciones dirigidas a la infancia (Colomer, 2010). Los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm ofrecen su versión en el volumen *Kinder-und Hausmärchen*, publicado en 1812, aunque será a partir de la segunda edición de 1819 cuando adquiera carácter infantil, ocultando el tema sexual (Colomer, 2010), adaptándolo al contexto cultural y asumiendo una función pedagógica, para consolidar «un modelo de educación autodirigida,

orientado a consolidar los valores dominantes (autoridad de los padres, renuncia al principio del placer, interiorización de las obligaciones) y a promover el conformismo» (Pisanty, 1995, p. 129).

La versión de los Grimm, que bebe de la traducción al alemán de Perrault en 1790, de una versión oral de los hugonotes escuchada a Marie Hassenpflug y de la adaptación teatral *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens: eine Tragödie* (1800), de Johan Ludwig Tieck, se configura en una obra fundamental para los orígenes de la Literatura Infantil, con ciertas coincidencias con «El lobo y los siete cabritillos» y «Los tres cerditos» (Colomer, 2000).

En la Literatura Infantil, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, al mismo tiempo que se mantienen las versiones tradicionales, se inicia una corriente basada en la reinterpretación de los cuentos clásicos (Pisanty, 1995), con un repertorio de reescrituras, versiones, parodias y «ejercicios de estilo». Después de una época de rechazo en los años 50 y 60, a partir de los 70, surgen nuevas reformulaciones (Colomer, 2010), adscritas a diferentes usos con distinta finalidad (instrumental, lúdica, ideológica y humanizadora) (Valriu, 2010), en distintos géneros literarios (Beckett, 2002) y formatos (Reis, 2012), que toman como hipotextos (Genette, 1989) las versiones de Perrault y de los Grimm.

Con el paso del tiempo, relato y personajes han pasado a formar parte del imaginario infantil a nivel mundial, gracias a la universalidad del enfrentamiento entre la inocencia y la perversión (Colomer, 2010,

p. 112) y a la potencia de sus imágenes, de manera que el cuento de Caperucita Roja

permite ver la forma en la que los cuentos populares se han fijado por la escritura, cómo una parte de ellos se han integrado en la literatura infantil, han constituido una parte del imaginario social a través de su difusión en la infancia, han reflejado la evolución del pensamiento social sobre las características pedagógicas y artísticas propias de la literatura dirigida a los niños y niñas y han creado nuevas versiones acordes con los nuevos tiempos. (Colomer, 2010, p. 116)

### **Análisis del corpus**

De entre la gran oferta editorial de literatura infantil que toma este cuento como referencia e inspiración, se han seleccionado una serie de libros-arte y de libros-objetos, en los que los creadores reflejan su visión de Caperucita y en los que parte o la totalidad del significado reside en las ilustraciones o en los distintos elementos materiales que configuran estas nuevas narrativas. Para el análisis, se han tenido en cuenta las aportaciones teóricas sobre paratextos (Genette, 1989; Lluch, 2003), narratología literaria (Propp, 1928/2011; Bremond, 1973; Barthes, 1986) y relaciones entre la lectura verbal y la visual (Arizpe y Styles, 2003; Kümmerling-Meibauer, 2018; Lewis, 2001; Nikolajeva y Scott, 2001; Nodelman, 1988; y Unsworth y Cleirigh, 2009), comentando elementos paratextuales significativos, cambios narrativos, grado de

relación jerárquica texto/imagen (Chiuminatto, 2011; Correro, 2019) y funcionalidad de la materialidad que modernizan, amplían o complementan el texto narrativo, aunando historia, discurso, diseño y edición (Hanán, 2007). Además, también es fundamental, desde la perspectiva semiótica, la dimensión pragmática de este tipo de texto verbo-visual con un universo semántico-simbólico complejo (Abril, 2007).

Se comenta cada obra a nivel textual, paratextual, visual y compositivo, prestando atención a su naturaleza de libro-arte o libro-objeto, a las estrategias discursivo-textuales y gráficas y a la función que realizan los paratextos en la construcción de la obra. También, se analizan las conexiones intertextuales y estrategias metaficcionales, que retan al receptor activo o apelan a su participación co-creativa para descubrir, identificar y/o (re)interpretar motivos argumentales, espacios, personajes... del cuento.

### *Libros Arte*

Con esta denominación nos referimos a libros que se configuran como verdaderas piezas de arte que (re)significan o (re)interpretan el cuento desde la pintura, dialogando con distintas corrientes pictóricas o artistas.

*Le Petit Chaperon Rouge* (1965) de Warja Lavater es una reinterpretación original y transgresora sin texto en formato acordeón que concede función expresiva y comunicativa a elementos

pictográficos abstractos, como el color, las formas geométricas y la disposición en el espacio. Se aproxima a la escritura cartográfica visual al usar planos, códigos visuales y pictogramas, que cuestiona la representación del espacio. Cada imagen es una escritura visual que localiza y representa las relaciones entre individuos que evolucionan en los espacios representados y entre los individuos y los mismos espacios, como si de la lectura de un mapa se tratara, gracias a la leyenda inicial.

Emplea un código visual sencillo mediante figuras geométricas simples (círculos y rectángulos) con un color distintivo para cada personaje, escogido desde la óptica adulta: rojo para Caperucita, azul para la abuela (asociado a esperanza, tranquilidad y ternura), amarillo para la madre, negro para el lobo (asociado a la muerte) y pardo para el cazador (asociado a fuerza y determinación) (Meunier, 2013). Los elementos narrativos contextuales como árboles del bosque, casas y cama de la abuelita se traducen gráficamente en círculos verdes, rectángulos marrones y una U de rectángulos marrones, que contribuyen a enmarcar el tiempo y el espacio de la narración. Así, la historia de Perrault «es un referente ausente compartido que cede el espacio de ficción a la relación entre la oralidad de los lectores, que reproducen la narración, y los símbolos icónicos de la imagen, que la evocan» (Colomer, 2007, p. 76).

Crea 22 paneles plegados en acordeón que al desplegarse materializan al mismo tiempo los ejes espacial y temporal de la historia

narrada con perspectiva cenital, jugando con la homogeneidad reticular del observador y el zoom gráfico a la hora de introducir los personajes y dar ritmo y tensión a la composición. Por lo tanto, crea una narración visual nueva y abierta en la que «la escritura en pictogramas pueda ser interpretada por el espectador según su propio punto de vista» (Lavater, 1986, citada por Meunier, 2013), de forma que «il serait possible de faire évoluer la pensée à partir de la création de signes représentant aussi bien une idée, une action qu'une perception» (Lavater, 1986, citada por Meunier, 2013).

El enfoque de Lavater se asemeja a los estudios estructuralistas y semiológicos de Propp (1928) y, posteriormente, de Algirdas Julien Greimas (1966, 1970) en la década de los 60 y Paul Larivaille (1974) en los 70 que propone relectura del esquema narrativo de Propp al simplificarlo en esquema quinario de cinco etapas (situación inicial, complicación, acción, resolución y situación final). Como narradora visual, materializa este esquema en el eje longitudinal de la tira de papel de 4,74 m., que al desplegarse muestra diecinueve imágenes secuenciales de la narración y que también es un eje espacial sobre el que se ubican los lugares visualmente codificados.

Lavater ha considerado sus «imagenierías» ambivalentes y legibles «quels que soient l'époque, la nationalité et l'âge» (Lavater, 1993). Sin embargo, Durand y Bertrand (1975) cuestionan el acceso al código visual para un lector joven ya que las articulaciones de la historia visual necesitan, para ser correctamente comprendidas, ayuda

externa a base de recuerdos que se relacionan con la historia que inspiró la ilustración. Como señala Beckett (2003),

Perrault's story is retold by means of a pictorial language in which colours and forms are invested with meaning and become signs or symbols in a semiotic game that equates signifier and signified [...] Guided by the symbolic icons, readers create their own tale in their own language. (p. 25)

*Caperucita Roja* (2008), es un álbum silente, galardonado con el Premio Dragón Ilustrado 2011 y finalista del Premio Álbum Ilustrado del Gremio de Libreros de Madrid en el año 2011 y del Premi Junceda Ibèria en 2012, que fue el proyecto final del ilustrador Adolfo Serra (Teruel, 1980) en el Ciclo de Grado Superior de Ilustración de la Escuela de Arte n.º 10 de Madrid, con el objetivo de reivindicar el poder de las ilustraciones para contar una historia. Inspirado en la versión de los Grimm, reinterpreta el cuento mediante composiciones a doble página realizadas a lápiz y carboncillo, introduciendo un elemento novedoso, una mariposa roja, metáfora de las intenciones del lobo y de la fragilidad, curiosidad e inocencia de la propia niña, que distrae a la pequeña e inocente Caperucita, quien la persigue a lo largo de toda la narrativa visual, hasta que ambas son devoradas.

En cuanto a los elementos paratextuales, portada y contraportada conforman una ilustración continua. Sobre un fondo blanco, se disponen de forma dispersa árboles sin hojas y de color

negro con una orientación que produce sensación de apertura, al estar inclinados hacia la derecha o izquierda, según en el lado que se distribuyan. En este escenario solitario y frío aparece, oculta tras un tronco, Caperucita (portada) que observa una mariposa roja, volando en sentido opuesto (contraportada). En cuanto a las guardas, son completamente rojas e infunden atmósfera de misterio, adelantando la importancia de ese color en la narrativa visual, que identifica la capa de Caperucita y la mariposa.

La reinterpretación plástica se compone de quince ilustraciones a doble página, con distintas escenas entre Caperucita y el lobo, llenas de simbolismo, en las que se aprecian la progresión narrativa con elipsis y elementos añadidos, incluso imágenes surrealistas. Las composiciones juegan con el contraste entre negro y rojo sobre fondo blanco y con la proporcionalidad y expresividad de los personajes. Son ilustraciones metafóricas y poéticas, que simbolizan el miedo, la incertidumbre, la curiosidad, la inocencia y la lucha constante entre el bien y el mal. El lector/observador descubre la identificación simbólica que hace Serra entre los espacios y el lobo feroz, ya que los árboles desnudos y negros son el lomo peludo del animal y los dientes son los peldaños que Caperucita sube para entrar en casa de la abuelita. El lobo acechante está omnipresente en todas las ilustraciones e intensifica la sensación de miedo e incertidumbre, pues Caperucita tiene que recorrer toda su anatomía, desde la punta de la cola, donde



se sitúa su casa, hasta la punta de la nariz, donde está la casa de la abuelita.

El fondo blanco de las ilustraciones , que simboliza el vacío, la nada o la vida desapareciendo, se convierte en negro, que simboliza la oscuridad y se inspira en el trazo de Egon Schiele o Kokoschka, en las dos ilustraciones que representan el episodio de la devoración, que solo se rompe con dos pares de ojos de la abuela y de Caperucita y por un halo de luz. El juego de la proporcionalidad destaca el papel del lobo feroz, restando protagonismo a la simpática, dulce, incauta, confiada, inocente e ingenua Caperucita, un ser diminuto. En cuanto al color, se usan pocos, especialmente se juega con el blanco (fondo), el negro (Lobo), el alegre y vivaz rojo (Caperucita y tejado de su casa) y el naranja (ojos del lobo), mediante un trazo expresivo, emotivo y poético. El fondo de las páginas es mayormente blanco, para enfocar la atención en lo representado, y aporta sensación de frialdad. Se mantiene la simbología del color rojo y la caperuza y se representan los pasajes más célebres, mediante el juego de planos, además de dejar el final abierto. A nivel de diseño, es una cuidada edición con gramaje de cálido tacto, encuadernación del lomo en tela roja, contrastando táctilmente la rugosa calidez de la tela con la lisa suavidad del papel.

El álbum *La verdadera historia de Caperucita* (Kalandraka, 2004), de Antonio R. Almodóvar y Marc Taeger, recupera la versión española del cuento, muy diferente a las de Perrault y Grimm, ya que la niña se libra de ser devorada alegando con astucia una urgencia escatológica

para huir de la cama y de la casa. Se ofrece una nota que indica que la versión bebe de textos de la tradición oral francesa, estudiados por el folclorista Paul Delaure y que se tienen en cuenta las discusiones de teóricos, como Bettelheim y Fromm. Así, la elección del final sorpresivo y el gato persuasor se inspiran en un cuento oral menos difundido, mientras que la indumentaria de la protagonista, la caperuza roja, se toma de Perrault. El motivo de los alfileres para coser en vez de agujas del principio tiene una interpretación psicoanalítica que se relaciona con realizar las tareas rápido y mal, en lugar de bien y responsablemente. Los consejos que le da la madre al irse, las persuasiones que le hace el lobo para ir por el camino más largo (el de las agujas) y el acto de vestir el camisón y la cofia de la abuela recuerdan la versión de los Grimm. En esta versión, Caperucita también se mete en la cama con el lobo, asustada por lo que le dice el gato, pero, al contrario de las versiones con final trágico, Caperucita no tira la ropa al fuego como le pide el lobo. Al final, la niña, que ya se ha dado cuenta, muerde al lobo, corta la cuerda que la mantiene atada y se escapa, corriendo por el camino más corto. Cuando es preguntada por la madre sobre su caperuza roja, la niña responde con una clara referencia a la interpretación psicoanalítica de la pérdida de la virginidad «A los pies de la cama la dejé/ ¡y no vuelvo a por ella/ aunque de frío me muera!». Por lo tanto, se configura el personaje de la Caperucita con un matiz de picardía y astucia que no tienen la mayoría de las versiones, en las que peca de inocencia, uniéndose a

personajes como Pulgarcito, que se tiene que enfrentar a sus adversarios, caracterizados por su fuerza y tontería.

Este álbum recibió el III Premio Daniel Gil de Diseño Editorial en la categoría de «Libro infantil» y, a nivel tipográfico, destaca el uso del color rojo para señalar las intervenciones de Caperucita y el juego de color y tamaño de las onomatopeyas. En cuanto a los paratextos, la cubierta muestra, sobre fondo blanco, una imagen de la protagonista mirando hacia la derecha, realizada con trazo grueso, con su característica capa roja y la cesta, mientras a su izquierda se aprecia un trozo de rabo del lobo, que aparece representado en la contracubierta, sobre fondo negro, mirando hacia su derecha, acechando a la despistada niña. Las guardas representan el lugar del encuentro, el frondoso bosque, poblado de árboles.

Las imágenes que ocupan la doble página, con espacio en blanco para la disposición del texto narrativo, contrastan con el clasicismo narrativo. Son muy originales, transgresoras e impactantes, con un marcado estilo picassiano de carácter vanguardista y rompedor, uso de colores básicos y trazos simples, a semejanza de los garabatos del dibujo infantil. Es un estilo rústico y contundente, que emplea una gama cromática fundamental en rojo, blanco y negro «una propuesta bastante transgresora con unas imágenes que parecen dibujos hechos por una mano infantil, con ciertas reminiscencias también al estilo del pintor austríaco Friedensreich Hundertwasser por

sus círculos concéntricos y su entramado de líneas gruesas» (Larragueta y Dotras, 2020, p. 64).

Muestran en distintas escenas los personajes principales (Caperucita y el lobo) e incluso introducen nuevos personajes, como es el caso de un gato, que trata de advertir de una forma activa e insistente a la niña de los peligros que le acechan. Es un personaje fundamental para el desenlace feliz de la historia, ya que repercute en las acciones de la niña. Por lo tanto, se recupera un personaje ya presente en Perrault, pero con cambio de rol, ya que el gato en aquella versión aparecía para reprocharle a Caperucita que comiese la carne y bebiese la sangre de su abuela.

En las composiciones, destaca la línea contundente, espontánea y expresiva; el uso de colores intensos y la falta de proporción en el tamaño de las figuras. El paisaje que recorren los personajes adquiere protagonismo y también destaca en la representación de los personajes el esquematismo, la sencillez del trazado de las líneas, con siluetas de bordes negros y gruesos, y la expresividad que transmiten. En cuanto al personaje de Caperucita, rompe el tópico de una niña bonita, dulce y cándida, que mostraban los ilustradores clásicos. La abuela es una mujer muy actual que fuma y en el lobo destaca la expresión malvada de su mirada y los dientes que sobresalen en su boca. Hay ilustraciones que señalan la oscuridad mediante un fondo negro sobre el que se marca la línea del dibujo en otro color, como cuando caperucita entra a la casa y se ven todas las cosas que hay dentro (el gato, la mesa, el

jarrón con las flores, la botella...). Hay que destacar que tanto el lobo como Caperucita nunca aparecen igual representados.

*Caperucita Roja* (2008), de Kveta Pacovska (Praga, 1928-2023) se inspira en la tradición gráfica de Hungría, Polonia y Checoslovaquia; en el constructivismo ruso y en la Escuela de la Bauhaus. Es un referente imprescindible en cuanto a la importancia del apoyo material para la construcción del discurso en el álbum, junto a nombres como Peter Newels, Bruno Munari, Leo Lionni, Jean Brunhoff o Maurice Sendak (Taberner, 2017). No rehúsa a la libertad creadora y concibe los libros como objetos de arte en papel, pequeños museos para la palabra y las imágenes, «una forma de expresión arquitectónica» (Stanton, 2007, p. 9), ya que para ella «la escultura está muy próxima a la idea del libro como un objeto artístico» (Squilloni y Luciani, 2007, p. 53). La innovación, el ludismo y el experimentalismo son características de sus trabajos, en los que utiliza colores fulgurantes y distintos recursos de diseño, con superficies plateadas, texturas táctiles, troquelados, superficies pintadas con distintos materiales, acetatos transparentes, papeles de calco y hojas desplegadas que forman esculturas móviles (Oybin, 2017). Por lo tanto, color, geometría, ritmo y música dominan la imagen.

Ofrece en formato álbum su interpretación plástica del cuento de los Grimm, como se indica en la portada, de corte abstracto, expresionista y vanguardista, próxima a los artistas constructivistas, aportando una gran originalidad. A nivel de paratextos, diseña

ilustraciones de cubiertas y contracubiertas, incrustando el título en letra mayúscula y la autoría. En las guardas a doble página representa la figura del lobo sobre fondo rojo, en la delantera; y la casa de la abuela sobre fondo negro y Caperucita en fondo blanco, en la trasera.

Como señalan Franco y Neira (2020), juega con los planos al nivel de superficie, empleando planos satinados, mates, brillantes e incluso reflectantes; de forma que le otorga un tratamiento estético que enriquece la obra al manipularla, gracias al juego de texturas. Se alternan ilustraciones figurativas no realistas con otras abstractas puras mediante formas que juegan con planos de color y línea. Acostumbra a representar las figuras con una constante, una forma que se repite con variaciones mínimas y que mantiene aquellos rasgos necesarios, sobre todo en el rostro para identificar al personaje, característica que la aproxima a Paul Klee, al jugar con la simplicidad de formas y figuras muy sintéticas (Franco y Neira, 2020). También se inspira en Kurt Schwitters al usar el collage desde una estética dadá y cuidar el tratamiento de las superficies; y en El Lissitzky, Vladimir Tatlin y A. Rodchenko, referentes del movimiento constructivista, en el uso de diagonales, del color rojo y negro en contraste con el blanco, en las formas geométricas puras y sencillas, para atraer la atención del lector. Además,

muchos de los fondos en las imágenes del libro sobre Caperucita Roja son composiciones de líneas en rojo y negro que tienen gran similitud con la obra de Liubov Popova, *Lineare Composition*,

tanto por la elección de los dos colores sobre fondo blanco como por la disposición dinámica de las líneas oblicuas y por la alternancia de curvas y rectas. La semejanza resulta evidente, aunque en la obra de Popova la composición es totalmente abstracta y en las ilustraciones de Pacovska destacan las figuras esquemáticas del lobo, el cazador y la Caperucita. (Franco y Neira, 2019, p. 203)

Aunque aparente simplicidad, su obra tiene un alto grado de complejidad compositiva, ya que diseña formas geométricas que establecen relaciones, creando tensiones complementarias que buscan el equilibrio compositivo, aunque en ocasiones se aproxime al estadio evolutivo del dibujo infantil. Destaca el uso del color con maestría, escogiendo colores vivos y saturados, con preferencia por el rojo, confrontados con fondos neutros blancos, negros o incluso metalizados. Opta por un tratamiento cromático contrastado y el uso de multiplicidad de superficies. Además, emplea el *collage* de trozos de papel plateado, estrategia para estimular en el lector un juego de espejos y de reflejos. También integra fragmentos textuales importantes de la narrativa en las ilustraciones, a modo de leyenda, que favorece la retención de la historia (Reis, 2012). Utiliza un lenguaje de signos geométricos que se refieren a la realidad y que inspiran poesía y juego, al evocar incluso sensaciones auditivas, como los ronquidos del lobo, los ruidos de insectos y pájaros y los pasos del cazador.

### *Libros-Objeto*

Entendemos por libro-objeto, aquel en el que se conjugan intersemióticamente registros estéticos diversos como el literario, la ilustración, el diseño y la ingeniería de papel (Reis, 2020). La utilización de todos estos registros promueve una lectura más sugestiva, enriquecedora e interactiva (Taberero, 2017, 2018, 2019b), al cuestionar la forma tradicional de leer (Arizpe y Styles, 2003). Además, requiere de un lector activo y colaborativo, que debe descubrir mediante el juego manipulativo significados, sentidos y relaciones intertextuales al observarlo, leerlo y manipularlo, transformándose en un agente que colabora con el discurso de manera física, pero también intelectual (Taberero, 2017).

En el mercado editorial, prolifera este tipo de libro para prelectores o primeros lectores, de forma que suponen ya una tendencia destacable en la literatura infantil (Kümmerling-Meibauer, 2015). Surgen así muchas propuestas de libro-objeto, en las que prima la relación lúdica, interactiva y física entre receptor y libro, como primera forma de acercamiento al cuento de Caperucita Roja. Hemos seleccionado una pequeña muestra, que emplea distintas técnicas de diseño, formato y mecanismos móviles, y que se analiza por orden cronológica de publicación.

*La verdadera historia de Caperucita Roja* (Ediciones B, 2008), de Agnese Baruzzi y Sandro Natalini, es un libro-objeto con técnica mixta



en formato tapa dura que hace una reinterpretación en clave de humor muy original y que conjuga distintos tipos de textos (carta, receta, noticia...), la colocación innovadora en la página de segmentos textuales y visuales y estrategias gráficas, que rompen la linealidad de la página (Reis e Roig, 2019). La historia sucede después del encuentro en el bosque, cuando el lobo por carta le pide a la niña que le ayude a ser bueno. Entonces, comienza su reeducación, que pasa por asearse, cambiar a una dieta vegetariana... hasta que derroca a Caperucita en popularidad y esta, enfadada, le prepara una trampa. Emplea distintas estrategias materiales, como trozos de tela, discos giratorios, solapas, pop-ups, sobres y tiras. Representa un buen ejemplo de los mecanismos innovadores empleados en recreaciones de la historia y rompe con elementos centrales de la historia, configurándose como un desafiante objeto híbrido (Reis y Roig, 2019).

El libro con texturas *Caperucita Roja* (Timunmas, 2008), ilustrado por Christian Guibbaud, ya invita desde un paratexto a tocar, a leer con los dedos y sentir texturas distintas. De tapa dura, permite el desarrollo sensorial táctil y el conocimiento del mundo del niño prelector. Ofrece distintas texturas: suave, áspero, liso, rugoso... en las imágenes a doble página en las que cada textura se relaciona con un elemento del vestuario o con el aspecto físico del personaje. La imagen de la cubierta presenta en primer plano a Caperucita con la textura suave para su caperuza. En el interior, se ofrece el texto narrativo integrado en las ilustraciones, que se inspira en los Grimm, con alguna

pequeña modificación argumental, como el final, en el que no se come a Caperucita ni le llenan la tripa de piedras. Utiliza la técnica del pop up en el momento que el lobo se abalanza sobre Caperucita y alterna escenas con primeros planos de las orejas y los ojos del lobo.

*Rosetta* (ItsImagical, 2009), de Jacobo Muñiz es un libro-objeto sin palabras en formato duro, que se dirige a la infancia de más de 2 años, como se indica en el paratexto de la cubierta, donde ofrece en primer plano una casa con la ventana troquelada, que deja ver el rostro de una niña sonriente. Al fondo, escondido en un altozano asoma, con actitud violenta, como refleja la mirada, un lobo personificado con sombrero, bigote y gafas. En el interior, a doble página se ofrecen sin texto narrativo siete composiciones, que muestran la historia visual, que recrea y resume la versión de los Grimm. Se representan la despedida entre Caperucita y su madre, el encuentro con el lobo en el bosque, la llegada del lobo a la casa de la abuela, la llegada de Caperucita, el encuentro con el lobo en la cama, la llegada del cazador y una última ilustración que muestra un paisaje exterior y una persecución constante entre los personajes, mediante el sistema de rueda giratoria. Para seguir el argumento narrativo a nivel visual, alterna distintos mecanismos móviles, que ofrecen una lectura llena de sorpresas y bien aplicados a la narración. Hay solapas en distintos elementos narrativos, como la tapa de la cesta, las puertas de armarios o la colcha de cama, en las que se descubren otros elementos ocultos, como alimentos (mermelada, pan y magdalenas) y personajes (abuela

y lobo). Otros dispositivos móviles son las lengüetas, para descubrir al cazador tras la puerta, el troquelado en la ventana, los pop-ups que accionan el bosque y las fauces del lobo y la rueda giratoria final. Además, incorpora un elemento novedoso que no figura en ninguna de las versiones canónicas, la presencia de una mascota (un pequeño pajarillo azul) que acompaña a la protagonista durante todo el argumento. También, se dulcifica el final al sustituir la devoración de abuela y niña por una escena en la que el lobo, sentado en una mesa con actitud desafiante, tiene amedrentadas a las dos, que están temerosas al otro lado de la mesa, antes de que llegue el cazador. En cuanto a la caracterización de personajes, *Caperucita* mantiene su caperuza roja y el lobo se personifica con traje azul, pajarita, sombrero y posición bípeda.

*Caperucita Roja* (Osa Menor, 2009), de Louise Rowe, retoma la versión de los Grimm, a la que anexiona representaciones pop-up, cuya belleza e impacto con incuestionables (Reis y Roig, 2019). Es un relato tridimensional, lleno de detalles y con una estética centrada en las texturas o tramas de la vegetación del bosque, que impregnan de tonos marrones toda la narrativa. Se representan escenarios y personajes a doble página en elaborados pop-ups, que generan sensación de movimiento y vivacidad, imprimiendo dinamismo a la lectura.

El libro acordeón *Caperucita Roja* (Blume, 2013), ilustrado por Clémentine Sourdais es un libro desplegable que reproduce en la parte

inferior la narrativa de los Grimm, En la cubierta ofrece la protagonista rodeada de árboles. Después, en el interior se representan distintas escenas del cuento, que permiten, gracias a la técnica del troquelado, jugar con sombras y teatrillos. Incluso, se puede realizar teatralización o proyección de las ilustraciones al contar la historia a través de teatro de sombras, aproximándose a las esculturas de papel (Reis y Roig, 2019). Destaca el registro gráfico minimalista, con formas simples y geométricas, el recorte meticuloso y detallado del troquelado y la economía del color, ya que las ilustraciones solo emplean tres colores: blanco, negro y rojo en el anverso; y solo el negro, en el reverso, con una narrativa únicamente visual, próxima a las sombras chinas. Aunque en la narrativa textual aparece la figura del cazador, en la ilustración del desenlace no se representa.

El libro-cine *Érase una vez... Caperucita Roja* (La Galera, 2013), con ilustraciones de Veronika Kopecková, es un libro-objeto que ofrece en una caja de cartón el libro y también en la caja, a través de una lente y una rueda giratoria, la representación en 3D de ocho escenarios de la historia que se va leyendo. Permite, por lo tanto, la lectura oral y cinematográfica, que aporta sensación de movimiento, como si el receptor estuviera visualizando un corto cinematográfico con la historia. El texto matriz es la versión que ofrecen los hermanos Grimm, eliminando la parte final en la que rellenan la barriga con piedras.

*Caperucita Roja* (Combel, 2014), de Meritxell Martí y Xavier Salomó, es otra versión pop-up con una narrativa sencilla, que muestra

cinco escenarios pop-up que condensan la narración, funcionan como teatrillo y presentan a los personajes. Cubierta y contracubierta configuran una única composición, presentando en la cubierta a Caperucita, caracterizada con su caperuza roja, en el frondoso bosque y en la contracubierta la sombra del lobo. Las composiciones interiores a doble página ofrecen las escenas de despedida de Caperucita, encuentro con el lobo en el bosque, la suplantación de identidad del lobo por la abuela, la devoración de la niña y la actuación del cazador con final feliz. El texto matriz es la versión de los Grimm, que sufre un proceso de condensación y versificación. También, para fomentar la observación del lector, emplea mecanismos de solapas y la presencia de personajes ocultos en las ilustraciones, como el cazador presente en todas las composiciones.

El libro carrusel en tapa dura *Caperucita Roja* (SM, 2014), con ilustraciones de Helen Rowe, conforma al abrirse un carrusel de estrella de seis picas, que ofrece seis escenarios pop-up grimmianos, a modo de teatrillo, con sensación de profundidad y volumen. El texto narrativo aparece, en la parte inferior, enmarcado y las ilustraciones están llenas de detalles. Los seis escenarios siguen el argumento narrativo y muestran el inicio de la historia, el encuentro en el bosque, la llegada del lobo a casa de la abuela, la llegada de Caperucita, la intervención del leñador y el desenlace final, cambiando ciertos detalles del hipotexto, como el acto de devorar a abuela y niña y la figura del cazador por un leñador, de forma que se dulcifican ciertos

motivos violentos de la narrativa. Son composiciones figurativas que ofrecen a los personajes con aspecto amigable, excepto el lobo, antagonista de la historia.

*Entra en un cuento Caperucita roja* (Usborne, 2015), adaptado por Anna Milbourne e ilustrado por Júlia Sardà Portabella, es un libro perforado o troquelado en formato papel cartón con sucesión de páginas recortadas y coloridas, que nos introduce en espacios físicos del relato, da a conocer la fauna del bosque y genera sensación de profundidad. La ilustración de la cubierta presenta a Caperucita a la derecha, caracterizada con su capa roja, y en el centro un troquel por el que se percibe el bosque con sus árboles y animales. Las siete ilustraciones interiores a doble página integran el texto narrativo y muestran el desarrollo argumental, basado en la historia de los Grimm, aunque sustituye la figura del cazador por la de un leñador, que es quien acude a socorrer a las dos. A nivel textual, se resume la historia, eliminando la escena en que el lobo devora a la abuela, aunque más adelante cuando se come a la niña, el lector descubre, mediante una solapa, a las dos en la barriga del animal. También se recrea el diálogo previo entre el lobo y Caperucita. Además de la técnica del troquel, se descubren detalles gracias a las solapas, de forma que el lector/receptor agudiza la curiosidad y la observación, invitando a avanzar en la lectura (Reis y Roig, 2019).

La editorial Milimbo ha editado dos libros-objeto singulares vinculados con esta narrativa. El libro-sobre *Para comerte mejor!!!*, de

Raquel Saiz se presenta en un sobre de cartón, decorado con la cara de Caperucita, que incluye en cartón las caretas de los cuatro personajes del cuento más un librito, que adapta el fragmento final de la versión de los Grimm con los diálogos para jugar a interpretar el cuento. Y el libro-caja *Little Little Red Riding Hood* ofrece en una caja de cartón el libro con texto español-francés de la historia original de los Grimm, con el encuentro de la protagonista con dos lobos, un mapa desplegable del itinerario de Caperucita y las figuras de los personajes en cartón. Estos dos libros-objeto fomentan la imaginación, la creatividad y la dramatización, al posibilitar que sea el propio receptor quien cuente la historia.

### **Conclusiones**

Los creadores de las obras comentadas realizan sus recreaciones desde una dimensión plástica o material, a partir de las versiones de Perrault, pero sobre todo de los hermanos Grimm; y además algunos prescinden incluso del texto narrativo, porque consideran que el cuento ya está tan universalizado que no es necesario para que el lector active su intertexto lector (Mendoza, 2001) y realice correctamente la interpretación de la obra mediante inferencias.

Mientras que los libros-arte ofrecen reinterpretaciones plásticas más innovadoras y transgresoras, al seguir corrientes pictóricas adscritas a las vanguardias europeas, la abstracción y el surrealismo, los libros-objetos simplifican y condensan la narrativa textual a cuatro

o cinco escenas (salida de casa, encuentro en bosque, lobo come a la abuela, lobo come a Caperucita y salvación por parte de leñador/cazador), basada preferentemente en la versión de los Grimm y con dulcificación del final, para adaptarla al potencial receptor infantil. Estos ofrecen una interpretación plástica con ilustraciones figurativas que representan las principales escenas de la historia, complementando o ampliando elementos, promoviendo mediante distintos mecanismos móviles (pop-ups, lengüetas, solapas, ruedas giratorias, texturas, etc. ) y formatos (libro-caja, libro acordeón, libro-cine, libro carrusel...) la interacción del lector, causando impacto visual y renovando la forma de leer esta historia.

Los libros-arte y los libros-objeto presentados son un recurso interesante para trabajar a nivel educativo la competencia literaria y la artística al utilizar un lenguaje multimodal en el que el lenguaje literario, artístico y las distintas técnicas matéricas ayudan a la construcción de la narrativa (Linden, 2011) y se complementan para una efectiva alfabetización textual, pero sobre todo para promover la alfabetización visual (Berger, 1980; Salisbury, 2007). En este sentido, el libro-objeto reta al lector o apela a su participación cocreativa, gracias al juego de descubrimiento y a la construcción de sentido que ofrecen lectura verbal y visual (Ramos, 2019); y se centra en la manipulación física, un elemento clave en el desarrollo lector desde la infancia (Perrot, 1999; Bonnafé, 2008; Patte, 2015), al estimular la exploración visual y táctil, la curiosidad y el juego.



De este modo, «las diferentes técnicas de elaboración del libro proporcionan una trayectoria narrativa que afecta al proceso lector: abrir, pasar, desplegar, tirar, empujar y otros movimientos con las manos conducen a una aventura tridimensional estéticamente placentera» (Calvo, 2019, p. 153). El libro-objeto permite un constante diálogo entre las diferentes áreas implicadas en su producción (ilustración, diseño, ingeniería de papel, gramaje, tintado, edición...), propiciando diferentes niveles de recepción (Mociño, 2021) y también el juego interactivo con múltiples potencialidades a nivel educativo (Driggs y Sipe, 2007). Como señalan Arizpe y Styles (2002),

Los niños de hoy están rodeados de más estímulos visuales que nunca, no son analfabetos visuales. Son capaces de construir sentido a partir de elementos visuales. Si queremos que operen más allá de un nivel cognoscitivo superficial, necesitan material de calidad y la ayuda de sus mayores. Los niños pueden ser más visualmente activos, más comprometidos y más críticos, si se les enseña a ver. (p. 29)

Por lo tanto, libros-arte y libros-objeto se configuran como interesantes recursos didácticos con importantes beneficios pedagógicos como:

- Son auténticos juegos visuales y sensoriales, provocando en el lector la necesidad de observar y de experimentar con la materialidad: tocar, girar, mover, construir, jugar...

- Ofrecen pistas para el desarrollo narrativo que disparan la imaginación y creatividad.
- Aportan experiencias intergeneracionales, promoviendo el vínculo adulto-niño, desde temprana edad, muchas veces necesario para una lectura eficaz, al ir creando la historia juntos, comentando sensaciones o ideas.
- Educan la estética visual, al ofrecer una gran variedad gráfica, plástica y temática.
- Requieren un esfuerzo de interpretación y estimulación de mente para hacer conexiones con las experiencias vividas y las sensaciones de colores, formas, texturas...
- Educan para el arte y promueven una experiencia estética activa.
- Son una útil herramienta cognitiva, para aprender a pensar, a sintetizar, a abstraer, a representar el arte (Claudia, 2018).
- Aportan innovación gráfica con (re)configuración semántica y (re)creación artística al actualizar y renovar el cuento tradicional.
- Demuestran la vitalidad y pervivencia del cuento de los Grimm, mayormente, como hipotexto (Genette, 1989), base de imitaciones, versiones, adaptaciones, reinterpretaciones, parodias...

- Ofrecen una multiplicidad de técnicas con juegos literarios y artísticos que innovan, causan impacto visual y renuevan y multiplican la forma de leer/oír: pop up, carrusel, solapas, guante, texturas, sonidos, teatrillo, libro máscara, acordeón, cinerama, puzzle...

En definitiva,

Imagen, palabra y diseño material configuran el sentido global de la narrativa, al mismo tiempo que permiten la (re)significación y (re)creación de las historias en nuevos formatos que les imprimen nuevos sentidos en un proceso interactivo que requiere la complicidad del lector con la tradición y el imaginario colectivo para conseguir la significación total de la obra. (Ferreira, 2022, pp. 16-17)

Como señala Cortizas (2020), el diálogo entre la literatura, la ilustración y el diseño implícito en este tipo de obras «posibilita el primer contacto de los niños y niñas con el arte y abre caminos de comprensión a otras producciones cercanas al arte contemporáneo. El paseo por sus páginas les ayuda a que piensen como lectores, espectadores y también, y no menos importante, como creadores» (p. 170).

## Referencias bibliográficas

- ABRIL, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Síntesis.
- ARIZPE, E., y STYLES, M. (2002). ¿Como se lee una imagen? *Lectura y Vida*, 23 (3).
- ARIZPE, E., y STYLES, M. (2003). *Children Reading pictures: Interpreting visual texts*. Routledge Falmer.
- BARTHES, R. (1986). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R.Barthes, T.Todorov y U.Eco (et al.). *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Premia Editora.
- BARUZZI, A. (2008). *La verdadera historia de Caperucita Roja*. Ediciones B.
- BECKETT, S. L. (2002). *Recycling Red Riding Hood*. Routledge.
- BECKETT, S. L. (2003). When Modern Little Red Riding Hoods Cross Borders... or Don't.... *Meta*, 48(1-2), 15-30.  
<https://doi.org/10.7202/006955ar>
- BECKETT, S. L. (2008). *Red riding hood for all ages*. Wayne State University Press.
- BERGER, J. (1980). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- BONNAFÉ, M. (2008). *Los libros, eso es bueno para los bebés*. Océano.
- BRÉMOND, C. (1973). *Logique du récit*. Éditions du Seuil.
- BRÉVART, L. (2015). Voir, toucher, lire... Le livre d'artiste dans les marges. *Bulletin des Bibliothèques de France*, 6, 58-66.
- CALVO, V. (2019). El objeto libro como apoyo en los procesos de acogida y aprendizaje del español. En R. Tabernero (coord. ), *El objeto*

- libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 149-165). Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Caperucita Roja (2008). Timun Mas.
- Caperucita Roja (2014). SM
- CHIUMINATTO, M. (2011). Relaciones texto-imagen en el libro álbum. *UNIVERSUM*, 26 (1), 59-77. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762011000100004>
- CLAUDIA (2018) Educar al arte a través del álbum infantil. NINA LA LUNA. Disponible en: <http://ninalaluna.com/educar-al-arte-con-el-album-infantil/>
- COLOMER, T.(2000). La formació i renovació de l'imaginari cultural: l'exemple de la Caputxeta Vermella. En Lluch, G.(ed.). *De la narrativa oral a la literatura per a infants. Invenció d'una tradició literària* (pp. 55-93). Ediciones Bromera.
- COLOMER, T. (2007). La formación y renovación del imaginario cultural: el ejemplo de Caperucita Roja. En Gemma Lluch (coord.). *Invención de una tradición literaria. (De la narrativa oral a la literatura para niños)* (pp. 53-80). Universidad de Castilla-La Mancha.
- COLOMER, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Síntesis.
- CORRERO, C. (2019). El libro-álbum, características y oportunidades para la educación literaria de niños y niñas. *Revista Em Aberto*, 32 (109), 43-57.

- CORTIZAS, O. (2020). El álbum ilustrado: espacio fronterizo de aprendizaje múltiple. En P. Alexandre Pereira, E. Madalena y I. Costa, I. (coords.), *MIX&MATCH: Poéticas do Hibridismo* (pp. 159-172). Edições Húmus.
- CRESPO-MARTÍN, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, individuo y sociedad*, 22 (1), 9-26.
- DRIGGS, C., y SIPE, L. (2007). A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks. *Language Arts*, 84 (3), 273-280.
- DUNDES, A. (ed.). (1989). *Little Red Riding Hood. A Casebook*. University of Wisconsin Press.
- DURAND, M., y BERTRAND, G. (1975). *L'image dans le livre pour enfant*. École des loisirs. *Érase una vez... Caperucita Roja* (2013). La Galera.
- FERREIRA, C. (2022). Novos formatos, velhas histórias e intertextualidade. En A. M. Ramos (org.), *Livro-objeto. Metaficção, hibridismo e intertextualidade* (pp. 13-32). Edições Húmus.
- FRANCO-VÁZQUEZ, C., y NEIRA-RODRÍGUEZ, M. (2019). Las ilustraciones escultóricas de Keta Pacovska. En Mociño, I. (coord.). *Libro-Obxecto e Xénero: Estudos ao redor do libro infantil como artefacto* (pp. 195-208). Universidade de Vigo.
- FRANCO-VÁZQUEZ, C., y NEIRA-RODRÍGUEZ, M. (2020). Os clásicos desde a visión vangardista de Květa Pacovská. En Reis, S. (org.),

- Clássicos da Literatura infantojuvenil em Forma(to) de Livro-Objeto* (pp. 139-146). UMinho.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- GONZÁLEZ MARÍN, S. (2003). ¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault? *CLIJ*, 158, 16-22.[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000127356](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000127356)
- GONZÁLEZ MARÍN, S. (2005). *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?* Ediciones Universidad de Salamanca.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Larousse.
- GREIMAS, A. J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. Du Seuil.
- HANÁN, F. (2007). *Leer y mirar el libro álbum ¿un género en construcción?* Norma.
- KÜMMERLING-MAIBAUER, B.(ed). (2018). *The Routledge companion to picturebooks*. Routledge.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (2015). From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium. *Word and Image*, 31(3), 249-264.
- LARIVAILLE, P. (1974). L'analyse (morpho)logique du récit. *Poétique*, 19, 368-388.
- LARRAGUETA, M., y DOTRAS, A. (2020). Caperucita(s) hoy: teoría, ediciones y práctica en el aula universitaria. *Educación y Futuro*, 42, 55-77.
- LAVATER, W. (1965). *Le Petit Chaperon Rouge*. Maeght.

- LAVATER, W. (1993). *Perceptions: When Signs start to Communicate*.  
En Ellis Shookman, E. *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*. Camden House.
- LEWIS, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*.  
Routledge-Falmer.
- LINDEN, S. V. D. (2011). *Je cherche un livre pour un enfant: le guide des livres pour enfants de la naissance à 7 ans*. Editions De Facto.
- Little Red Riding Hood* [s. d.] Milimbo.
- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍ, M. (2014). *Caperucita Roja*. Combel.
- MARTINS, D. (2021). *O lugar do livro-brinquedo na infância e na literatura: arquitetura, (inter)texturas e outros desafios*. Centro de Investigação em Estudos da Criança.
- MEUNIER, C. (18 enero 2013). Les imageries de Warja Lavater: une mise en espace des contes. <https://lta.hypotheses.org/396>
- MENDOZA, A. (2001). *El intertexto lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MILBOURNE, A. (2015). *Entra en un cuento. Caperucita Roja*. Usborne.
- MOCIÑO, I. (coord.) (2019). *Libro-Obxecto e Xénero: Estudos ao redor do libro infantil como artefacto*. Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- MOCIÑO, I. (2021). O libro-obxecto: algunhas características e potencialidades para a educación literaria. En Spengler, M.L.;



- Debus, E.; Bortolotto, N.; y Machado, C.(orgs.). *Literatura Infantil e Juvenil. A palavra literaria – (r)ex(s)istir no encontro com o outro* (pp. 170-195). Apoio Editora.
- MUNARI, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Gustavo Gili.
- MUÑIZ, J. (2009). *Rosetta*. ItsImagical.
- NIKOLAJEVA, M., y SCOTT, C. (2001). *How picturebooks work*. Garland.
- NODELMAN, P. (1988). *Words about Pictures*. University of Georgia Press.
- OYBIN, M. (2017). Claves para entender la obra de Kvêta Pacovska. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/2017752-clavespara-entender-la-obra-de-kvta-pacovska>
- PACOVSKA, K. (2008). *Caperucita Roja*. Kókinos.
- PATTE, G. (2015). *Mais qu'est-ce qui les fait lire comme ça?* Arenes.
- PERROT, J. (1999). *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. Electre-Éditions du Cercle de la Librairie.
- PISANTY, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Paidós.
- PROPP, V. (1928, 2006). *Morfologija skazky*. Nauka/ *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- RAMOS, A. M.(org.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Tropelias e Companhia.
- RAMOS, A. M. (2019). Desplegar lecturas: panorama de la edición de libros-acordeón en Portugal. En R.Taberero (Ed.), *El objeto libro*

- en el universo infantil. La materialidad en la construcción del discurso* (pp. 27-44). Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- RAMOS, A. M. (org.) (2022). *Livro-objeto. Metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Edições Húmus.
- REIS, S. (2012). *De capuz, chapelinho ou gorro. Recriações de O Capuchinho Vermelho na Literatura Portuguesa para a Infância*. Tropelias& Companhia.
- REIS, S. (2020). *Clássicos da Literatura infantojuvenil em forma(to) de livro-objeto*. UMinho Editora.
- REIS, S., y ROIG, B.A. (2019). O Capuchinho Vermelho e os seus múltiplos papéis: para uma leitura de alguns livro-objecto. En I.Mociño(coord), *Libro-Obxecto e Xénero: Estudos ao redor do libro infantil como artefacto* (pp. 81-103). Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (2004). *La verdadera historia de Caperucita Roja*. Kalandraka.
- ROWE, L. (2009). *Caperucita Roja*. Osa Menor.
- SAIZ, R. [s.d. ]. *Para comerte mejor!!!* Milimbo.
- SALISBURY, M. (2007). *Imágenes que cuentan. Nueva ilustración de los libros infantiles*. Gustavo Gili.
- SERRA, A. (2011). *Caperucita Roja*. Nórdica.
- SOUSA, C. (org.) (2020). *Literatura infantojuvenil: Livro-Objeto e patrimóni(os)*. Tropelias e Companhia.

- SQUILLONI, A., y LUCIANI, R. (2007). Entrevistamos a Kvêta Pacovská. *Peonza*, 83, 49-54.
- STANTON, P. (2007). La arquitecta de libros. Entrevista a Kveta Pacovská. *CLIJ*, 207, 7-16.
- TABERNERO, R. (2017). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. En A.M.Ramos (Org. ), *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 181-199). Tropelias&Companhia.
- TABERNERO, R. (2018). Leer el álbum desde la materialidad. La manipulación como estrategia discursiva. En R.Tabernero (Coord. ), *Arte y oficio de leer obras infantiles. Investigaciones sobre lectores, mediación y discurso literario* (pp. 75-85). Octaedro.
- TABERNERO, R. (coord.) (2019a). *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- TABERNERO, R. (2019b). Descubriendo lo oculto: el espacio del lector en los libros de solapas. En R.Tabernero (Coord.), *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 73-85). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- UNSWORTH, L., y CLEIRIGH, C. (2009). Multimodality and Reading: The Construction of Meaning through Image-Text Interaction. En C.Jewitt (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 151-164).Routledge.

- UTHER, H. (2004). *The Types of International Folktales*. Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- VALRIU, C. (2010). Reescriptures de les rondalles en el s.XXI (2000-2009). En Roig, B.A. , Neira, M.y Soto, I.(coords.). *Reescrituras do conto popular (2000-2009)* (pp. 13-30). Edicións Xerais de Galicia.
- ZIPES, J. (1993). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. Routledge.
- ZIPES, J. (2006). *Why fairy tales stick*. Routledge.

# Entre o poético e o lúdico: *Poème en jaune e Le bûcheron, le roi et la fusée*, de Lucie Félix

*Diana Maria Martins*

---

**Instituto Politécnico do Cávado e do Ave  
CIEC-Universidade do Minho**

## **Resumen**

Combinando tradición e innovación, los libros de Lucie Félix forman parte de un universo editorial experimental y artístico, formado por artefactos disruptivos de creadores como Iela Mari (1931-2014) o Bruno Munari (1907-1998), entre otros. Del contacto directo y regular con los pequeños surgen obras, premiadas varias veces, de gran sensibilidad estética que contribuyen a la expansión de los sentidos evocados por el texto. La sofisticación semántica contrasta con la sencillez de las formas geométricas, en un autor que, a pesar de ser joven, presenta una obra considerable y

## **Abstract**

Combining tradition and innovation, Lucie Félix's books form part of an experimental and artistic editorial universe, made up of disruptive artifacts from creators such as Iela Mari (1931-2014) or Bruno Munari (1907-1998), among others. From the direct and regular contact with the little ones, works emerge, awarded several times, of great aesthetic sensitivity that contribute to the expansion of the senses evoked by the text. The semantic sophistication contrasts with the simplicity of the geometric shapes, in an author who, despite being young,

original en cuanto a la exploración de la materialidad como elemento significativo. Este breve estudio pretende, por tanto, reflexionar sobre las principales singularidades de dos de sus propuestas editoriales interactivas *Poème en jaune* (2022) y *Le bûcheron, le roi et la fusée* (2016), modeladas dentro de un registro guiado por una clara apreciación del sujeto niño y su permanente espontaneidad y curiosidad, buscando así demostrar cómo elementos visuales aparentemente simples esconden discursos sofisticados, poéticos e incluso apremiantes.

### **Palabras clave**

Literatura Infantil; Cultura Visual; Libro-Objeto; Lucie Félix.

presents a considerable and original work in terms of the exploration of materiality as a significant element. This brief study therefore aims to reflect on the main singularities of two of his interactive editorial proposals *Poème en jaune* (2022) and *Le bûcheron, le roi et la fusée* (2016), modeled within a register guided by a clear appreciation of the child subject and his permanent spontaneity and curiosity, thus seeking to demonstrate how apparently simple visual elements hide sophisticated, poetic and even pressing discourses.

### **Keywords**

Children's Literature; Visual Culture; Object-Book; Lucie Félix.

## **Notas sobre livros-objeto e literacia visual**

Acabamentos e aplicações sensoriais em livros de potencial receção infantil conduzem a leituras desafiantes ou avessas a predefinições que podem ser verdadeiramente desconcertantes ao olhar de determinados mediadores. A natureza orgânica do livro potencia o recurso a acabamentos, a modos de impressão e de encadernação, a texturas<sup>21</sup>, a tipos de papel com propriedades diversas (algumas das quais claramente próximas do universo do origami) que tornam este artefacto num veículo tátil inquiridor de múltiplas leituras, muitas vezes, surpreendentes ou reveladoras de uma certa dose de irreverência ou de provocação. O acentuar da materialidade, por via da edição de livros morfológicamente pouco convencionais, mas também através da aposta na dimensão interativa orienta, por conseguinte, uma tendência expressiva da edição contemporânea para a infância (Ramos, 2017; Mociño González, 2019; Tabernero Sala, 2019; Silva, 2020; Pereira, 2020; Linden, 2021; Martins, 2022; Navas e Ramos, 2022; Ramos, 2022), cujo processo de construção e de decisão formal ou compositiva congrega um exercício poético, em certos casos, de experimentação por via do discurso gráfico e imagético. Referimo-nos especialmente aos volumes nos quais uma acentuada atenção à

---

<sup>21</sup> Importa talvez registar a este respeito que «como todas las herramientas del lenguaje visual, la verdadera importancia de la textura es su valor connotativo y radica em su capacidad para contar cosas a través del significado simbólico de los materiales, tanto si son reales como si son simulados»(Acaso, 2022, p. 75).

sensorialidade do suporte transmuta o ato de leitura num momento mágico, em particular, a publicações que identificam na criança em idade pré-escolar o seu potencial recetor, uma fase do desenvolvimento em que o sujeito infantil é particularmente próximo da esfera do lúdico e da imaginação, pois

unlike adults, who often end up losing their sense of wonder growing up and need a little bit more prompting when it comes to building new words in their minds, most young readers seem to have no problem immersing themselves in quirky, strange, or unfamiliar plots, characters, and realms, as though slipping into second skins (Victionary, 2021, p. 49).

Estas experiências de leitura pouco usuais decorrem, portanto, de uma crescente valorização do *design* do livro para a infância e, conseqüentemente, de um questionamento permanente da dinâmica entre forma e conteúdo a cada obra publicada (Martins e Silva, 2020; Linden, 2022). A dimensão tátil apreciável ou até mesmo diferenciadora destes livros-objeto contraria as visões mais pessimistas precipitadamente anunciadas acerca do livro impresso pois, contrariamente ao seu desaparecimento,

[...] books are becoming more beautiful, surprising, and diverse than ever, inside and out. On top of an increase in special editions, niched publications, and coffee table releases in the



market, there will always be those among us who remain partial to paperbacks and the joy of turning a physical page (Victionary, 2021, p. 7).

A materialidade do livro (propriedade crescentemente apreciada) deve, assim, exalar a sua substância, pelo que certos criadores sensíveis às particularidades de cada projeto, não se coíbem de romper determinadas convenções, optando por abordagens holísticas, verdadeiramente artísticas, que podemos entender como um elogio poético do livro impresso, numa era marcada cada vez mais pela omnipresença do ecrã e da imaterialidade. A visão integral do objeto livro como um todo coerente, deve, portanto, reforçar a narrativa sendo que todas as escolhas formais, técnicas e compositivas não podem decorrer de motivações estéticas superficiais ou desligadas do conteúdo, uma vez que:

the creative process typically begins with an analysis of the contents, after which, conceptualization and craft take over. Key elements like typography and layouts are then balanced with material choice and the technicalities of binding, printing, and finishing – decisions that have to correspond with one another so that all the parts work in sync as a package (Victionary, 2021, p. 7).

Podemos, deste modo, notar que alguns editores partilham da mesma opinião de Birgitta de Vos, citada no volume *A book on books: new aesthetics in book design* para quem

printed books should be printed for a reason, and it is more important than ever that they speak to all the senses (if not all, then at least a few). There should be beauty, clarity, and serenity in the design of the book, and it should be congruent with, or enhance, its contents. The future of books is in the hands of artists and creatives, where infinite possibilities await us if we step out of our limited ways of thinking (2021, p. 107).

Todavia, a aparente facilidade de alguns projetos, oculta um moroso e complexo processo de criação, marcado pela destilação compositiva, até à descoberta de uma opção formal que contamine reciprocamente o conteúdo. Em algumas destas publicações podemos perscrutar decifrações complexas e reflexivas, mas simultaneamente lúdicas e prazerosas. Trata-se de um objeto físico, valorizado por um criterioso cuidado gráfico (em alguns deles quase artesanal) que frequentemente se diferencia por uma acentuada carga imagética, em oposição a um discurso verbal parco ou mesmo ausente. A fisicalidade singular de certas obras contribui, como tal, para o avanço de hipóteses de leitura e potencia um determinado horizonte de expectativas revelador da maneira singular que cada um de nós tem de observar e de traduzir ou retratar a realidade.

Com efeito, tendo a realidade como ponto de partida todos nós recriamos mentalmente o mundo exterior<sup>22</sup>, por via da representação mental provinda das informações que recebemos dos sentidos, dado que «mesmo muito pequenina, a criança já lê: já lê o cheiro, o jeito, o ritmo da mãe e do pai. Dos que lidam com ela, de perto e de feição» (Menéres, 2003, p. 12). Podemos verificar que esta permanente e incessante auscultação da realidade circundante, iniciada na primeira infância, provinda de contactos e experimentações diretas da criança corresponde a um influxo fundamental ao desenvolvimento da imaginação. A ténue fronteira entre realidade e mentalidade mágica de que comungam as crianças, numa fase pré-conceptual, legitima os argumentos daqueles que defendem a necessidade de contacto concomitante, em idade precoce, com realidade e fantasia em doses não comedidas, pois «[...] trabalhar a imaginação é tomar atenção ao mundo que nos rodeia e querer descobrir o sentido das coisas. É não passar pela vida distraidamente» (Menéres, 2003, p. 95). Neste primeiros anos, podemos facilmente atestar que a criança vive num mundo marcado por um contínuo maravilhamento. Partindo da banalidade do dia-a-dia e da simplicidade das pequenas coisas, para Maria Alberta Menéres

---

<sup>22</sup> Para isso, o nosso cérebro «compara os sinais que recebe a partir dos diferentes órgãos sensoriais, detetando padrões que lhe permitem fazer as melhores suposições sobre o que se passa «lá fora» (Eagleman, 2020, p. 41).

podemos ter a certeza: a criança está muito mais perto da poesia enquanto ainda criança [...] ela toca o nascer das coisas e das palavras com a maior naturalidade. Da sua observação, poderosa e ingénua, da comparação que estabelece entre o que já conhece e o que ainda desconhece, das dificuldades que a própria Língua Portuguesa lhe oferece, de uma boa dose de marotice bem louvável e de uns incríveis pozinhos de ternura «se vestem» as conversas das crianças (Menéres, 2003, p. 25).

A metamorfose criativa que o sujeito infantil opera sobre os fenómenos reais indicia, de acordo com a conceituada escritora de livros para a infância, a importância de que se reveste a observação atenta e singular da realidade, pois «[...] todas as coisas têm uma história para contar. O que é preciso é descobri-la. E observar. Nunca é de mais dizer que a boa observação é o ponto de partida para a imaginação» (Menéres, 2003, p. 96). Acrescentando mais à frente, no volume que vimos de citar *Imaginação: histórias de vida vivências afectos poesia uma pedagogia do encantamento* «cada um de nós, olhando o mesmo objeto o pode escrever de maneira diferente da dos parceiros do lado: porque cada um de nós o vê à sua maneira própria e específica. [...] A imaginação tem muito a ver com os pontos de vista de cada um» (Menéres, 2003, p. 123).

Numa leitura crítica da abordagem contemporânea da ilustração em livros para crianças será fácil a identificação de

semelhanças entre esta exaltação da leitura individual da realidade e a prática do ilustrador, dado que:

a ilustração actual não representa a evidência, quer antes recuperar a presença do autor pela marca do individual e do contingente, e reforçar o potencial poético da linguagem, apresentando julga-se, novas formulações semânticas e outras possibilidades de sentir, para quem a interprete (Quental, 2009, p. 135).

Contudo, importa lembrar que ainda que imersos num mundo marcado pela omnipresença ou até mesmo pelo uso excessivo de imagens, a que naturalmente os criadores de livros de potencial receção infantil não são alheios, «[...] la capacidad para absorber e interpretar la información visual no es una capacidad innata en el ser humano, sino que es una habilidad que hay que aprender a desarrollar [...]» (Acaso, 2009, p. 33). Enfrentar, deste modo, o analfabetismo visual<sup>23</sup> deve ser um desígnio também da mediação leitora

---

<sup>23</sup> Note-se que «[...] o sistema visual não funciona como uma câmara, não é como se bastasse tirar a tampa de uma lente para ver. A visão exige mais do que ter os dois olhos a funcionar»(Eagleman, 2020, p. 44). E acrescenta mais adiante que «se logo desde a nascença fôssemos de alguma forma impedidos de interagir com o mundo, incapazes de interpretar, através do retorno, o significado da informação sensorial, em teoria nunca conseguiríamos ver. Quando os bebés batem nas grades do berço, chucham nos dedos dos pés e brincam com os blocos, não estão apenas a explorar, mas sim a treinar o seu sistema visual. Encerrado na escuridão, o cérebro deles está a aprender de que forma as ações enviadas para o mundo exterior (virar a cabeça, empurrar uma coisa, soltar outra)

contemporânea, isto é, contribuir para o desenvolvimento de uma cultura visual desde tenra idade. Tal como avançado por María Acaso, em *La educación artística no son manualidades: nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual é fundamental*

aprender a analizar los mundos visuales que nos rodean, aprender a pararnos a observar, aprender a quitarnos la venda y dejar de estar ciegos, quizá sea la meta más importante de un profesional de la educación artística del siglo XXI, ya que algunos de los estudiantes se convertirán en constructores de productos visuales pero todos, absolutamente todos, son y serán espectadores (2009, p. 117).

Esse conhecimento gramatical da linguagem visual deve partir do reconhecimento das potencialidades dos seus elementos básicos, tal como procurámos demonstrar num estudo anterior (Martins, 2022, pp. 175-198). Rudolf Arnheim (1904-2007), conhecido psicólogo alemão deu-nos a conhecer uma teoria fundamental no domínio da educação artística. Tratou-se de uma proposta de literacia ou alfabetização visual baseada nos princípios da psicologia da percepção (*Gestalt*), que visa «[...]proponer un método básico para conocer, describir, clasificar, relacionar y comprender mensajes visuales que sean utilizables por

---

alteram as informações sensoriais que recebem. Em resultado dessa vasta experimentação, a visão fica treinada»(Eagleman, 2020, p. 46).

cualquier persona y no sólo por especialistas o profesionales» (Pérez-Bermúdez, 2010, p. 18). Deste modo, para uma verdadeira compreensão de uma imagem é necessário ter em atenção as propriedades dos diversos elementos constituintes, o seu significado individual e as interações entre estes e a sua relação com o todo. Assim, podemos considerar como componentes básicos da criação imagética

[...]el *punto*, unidad mímica, foco y a veces centro; la *línea* dibujadora de las figuras, limitadora del espacio; las *formas* con su diversidad significativa; la *luz* de quien depende el claroscuro y los *colores*, los elementos más emotivos, sensuales y relativos; el carácter material, táctil de las *texturas*; el espacio, ubicación y profundidad; la *dinámica*, movimiento y ritmo (Pérez-Bermúdez, 2010, p. 20).

A composição ou organização formal dos diferentes elementos decorre, igualmente, dos princípios norteadores da perceção visual, amplamente difundidos pela psicologia da *Gestalt*<sup>24</sup>, dos estudos do início do século XX que procuraram demonstraram a tendência do ser humano em ordenar ou agrupar elementos de acordo com a sua relação de proximidade ou de semelhança, por exemplo. O recorrente

---

<sup>24</sup> Recorde-se que «nos começos do século XX, uma escola psicológica alemã, a *Gestaltheorie*, estudou sistematicamente as leis que determinam esses agrupamentos, explicitando tendências gerais para ver elementos similares contíguos, que se continuam ou que se constituem conjuntos simétricos, como se fossem uma totalidade»(Jimenez, 2003, p. 28).

interesse demonstrado pelo ser humano por noções de simetria e de equilíbrio entre diferentes componentes visuais levou à tese de que «[...] toda percepción supone un deseo de comprender y que la estructura más simple y regular facilita la comprensión» (Arnheim, 2000, p. 57 as cited in Pérez-Bermúdez, 2010, p. 32). Dada esta eleição instintiva pela simplicidade e pela ordenação face à aleatoriedade, tendemos, portanto, a percebermos visualmente a informação de um modo global, guiando-nos pela procura de padrões unitários e identificáveis. Efetivamente, importa sublinhar que a nossa decifração visual é uma experiência dinâmica pelo que apreendemos os aspetos estruturais mais característicos ou genéricos<sup>25</sup>, dentro de um determinado contexto e no decurso de um processo de associação e comparação com o nosso conhecimento anterior<sup>26</sup>. Assim, a exploração de relações opostas de simetria e assimetria (de regularidade e de irregularidade, entre outras polaridades antagónicas), são técnicas potencialmente benéficas para os *designers* (e para todos aqueles que se socorrem da linguagem imagética, como os

---

<sup>25</sup> Sendo significativo o número de pormenores que o nosso cérebro ignora (ou não vê) já que «o modelo interno é antes uma aproximação criada à pressa, e desde que o cérebro saiba onde ir à procura dos aspetos mais pormenorizados, mais detalhes vão sendo acrescentados à medida das necessidades» (Eagleman, 2020, p. 56).

<sup>26</sup> Sendo que o ser humano tem a capacidade de completar imagens, pois «não é necessário que os contornos do estímulo sejam ininterruptos para que surjam perceptivamente sem discontinuidades. O processo é capaz de criar partes que faltam num contorno, a partir do momento em que as características elementares de uma mancha estão bem diferenciadas»(Jimenez, 2003, p. 28).



ilustradores), na medida em que, por exemplo, formulações simétricas tendem a receber maior atenção visual e a ser memorizadas mais facilmente, o que permite, em última instância, acentuar ou enfatizar determinadas leituras ou intensificar significados (Dondis, 2003). Ao mesmo tempo convém não esquecer o papel do observador neste processo de significação, lembrando que

lo que realmente ve el espectador es un entramado de conceptos contruidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación, de manera que podemos decir que el observador es mucho más que el receptor del mensaje; es el constructor del mensaje, ya que un objeto no es el objeto en sí mismo, sino que es la representación que el receptor tiene asociada a él (Acaso, 2011, p. 34).

Assim, cada experiência visual nova contribui para delinear o modelo interno do nosso cérebro (Eagleman, 2020), dentro de um paradigma orientado pela estabilidade no qual «em vez de usarmos os nossos sentidos para reconstruirmos constantemente a nossa realidade a partir do zero a cada momento, estamos a comparar a informação sensorial com um modelo que o nosso cérebro já construiu, a atualizá-lo, a aperfeiçoá-lo e a corrigi-lo» (Eagleman, 2020, p. 54).

No seguimento do que vimos de dizer, convém lembrar, igualmente, que toda a forma exprime um determinado significado e

que o realismo não corresponde ao único estilo que pode comunicar as vivências estéticas, tal como sublinhado por Carlos Pérez-Bermúdez :

la historia del arte nos enseña que los diversos estilos plásticos utilizan distintos grados de abstracción en sus formas para expresar un tema. El artista tiene la libertad de elegir para sus ideas un aspecto completamente visual, o representarlas con formas no miméticas. Sin salir de los estilos «realistas» encontramos una gran cantidad de imágenes que representan los objetos mediante esquemas simplificadores. Estas configuraciones elementales se presentan en el arte de los niños y de los primitivos, pero también en el arte bizantino, en el románico y en arte del siglo XX (2010, p. 54).

Pilar fundacional da teoria e do ensino de *design*, a nível mundial, a escola alemã *Bauhaus*, fundada em Weimar (1919) tornou-se modelar por via de uma orientação programática interdisciplinar caracterizada pela procura dos elementos nucleares da linguagem visual, analisando formas, cores e materiais (Lupton e Miller, 2019). Distinta pelo refinamento geométrico, progressivamente simplificado, racional e abstrato, a *Bauhaus* afirmou-se, sobretudo, pela «[...] noção de que o design bidimensional é uma linguagem estruturada por leis universais da geometria e da percepção» (Lupton e Miller, 2018, p. 7). Assim, enquanto Johannes Itten (1888-1967) permaneceu na escola era exigida a frequência de um curso básico ou preliminar (*Vorkurs*),

entendido como um «treino de criatividade» (Droste, 2006, p. 17), seguindo-se uma componente formativa assente em múltiplos domínios distribuídos por variadas oficinas (Droste, 2006). Todavia, de acordo com J. Abbott Miller, um dos organizadores do volume *O Abc da Bauhaus: a Bauhaus e a Teoria do Design* (2019), não obstante esta divícia capital desta escola, centrada nos pressupostos formais elementares que enformavam o seu curso básico, na realidade «era uma ideia que tinha muitos precedentes nas reformas educacionais progressistas do século XIX, particularmente no jardim da infância, conforme concebido por seu fundador, Friedrich Froebel (1782-1827)» (2019, p. 11). A par de outros educadores europeus seus contemporâneos, como o educador suíço Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Froebel reconhecia no desenho uma forma de escrita ou de comunicação análoga à escrita alfabética, pelo que:

os reformadores educacionais costumavam usar a metáfora que compara a criança a uma «semente»: a educação tem o papel de nutrir a semente até dar frutos. Esse «jardim de infância» era tão metafórico quanto literal: logo no início de sua carreira como professor, Froebel descobriu a importância da atividade lúdica na educação e deu ao jardim de infância um papel central em sua pedagogia. Ele também privilegiava o desenho como um modo especial de cognição (Miller, 2019, p. 11).

Ainda no século XIX, importa assinalar o crescente interesse pela produção das crianças e a emergência do conceito de «criança-artista». Assim, a respeito desta valorização cultural artística lembramos que:

a produção visual das crianças e os objetos produzidos por adultos em culturas não industrializadas fora do mundo ocidental entraram no novo século em pé de igualdade. Ambos eram considerados registros de uma experiência original e primária da visão. Os artistas se voltavam para a criança e o «primitivo» como fontes de expressão fiel e sem intermediários: como janelas para a «infância da arte». Comparações entre os desenhos infantis e a obra de adultos «primitivos» eram feitas por artistas e antropólogos sob a bandeira da «teoria da recapitulação»[...] (Miller, 2019, p. 25).

O mestre Johannes Itten aplicará esta visão na sua prática de docência na *Bauhaus*, apelidada por alguns de expressionista, já que «Itten desejava liberar a criatividade dos alunos por meio de um retorno à infância, introduzindo explorações elementares de formas e materiais, o automatismo, o desenho às cegas, movimentos rítmicos de desenho e uma abordagem intuitiva e mística» (Miller, 2019, p. 26).

Desde então, vários são os autores cuja produção artística evidencia uma luta contra uma certa visão paternalista e pejorativa da produção infantil, que se procuraram apropriar esteticamente da

espontaneidade da criança e, deste modo, refutar quaisquer argumentos que «[...] also radically underestimates the inherent value found in the creative freedom of a child's mindset» (Ott, 2022, p. 9). Uma das personalidades artísticas mais paradigmáticas neste sentido, no domínio concreto da edição para a infância terá sido Bruno Munari (1907-1998), *designer* italiano mundialmente conhecido que de acordo com Sara Reis da Silva denota:

[...] uma aceção do livro como um todo ou como uma entidade una; uma tendência experimentalista, notória nas associações inusitadas de ou no diálogo entre registos verbais, visuais e gráficos; a mistura de materiais; [...] a mobilização de traços associados a correntes estéticas como, por exemplo, o Futurismo, assim como inerentes a outras formas de expressão artística; uma tendência para a geometrização e para a abstracção; uma preocupação com a novidade; simplicidade e coerência das formas; um carácter lúdico; uma intencionalidade interactiva; e marcas de um humor subtil (Silva, 2021, pp. 18-19).

Ao debruçar-se sobre os domínios da pedagogia, da criatividade e da fantasia, Munari chama a atenção para a importância da livre experimentação dizendo que «o indivíduo em idade infantil não deve ser sufocado por imposições, constrangido em esquemas que não são os seus, obrigado a copiar modelos» (Munari, 2007, p. 124). Maria Alberta Menéres, por sua vez, recorda-nos que ao contrário dos

adultos que se espantam com as descobertas realizadas naturalmente pelas crianças, quando observadas ou relatadas por ou a outras crianças da mesma faixa etária não suscitam o mesmo grau de surpresa, acrescentando também que:

poderá dizer-se que é a sua inexperiência da vida, as situações desconhecidas com que têm de se defrontar, que as levam a revelar, intactos e originais, abertos e límpidos, os seus pensamentos, espantos e emoções. Em relação aos poetas adultos, com os quais elas tão bem se encontram, poderá dizer-se, pelo contrário, que é a sua experiência da vida, o conhecimento de si próprios, por dentro e por fora das coisas, o mágico poder que continuamente vão construindo no seu pensamento, espantos e emoções ..., que os leva à escrita (Menéres, 2003, p. 37).

Considerando que a imaginação (e a própria poesia) podem ser estimuladas desde criança, por via de um «olhar para além das aparências» (Menéres, 2003, p. 20), a mesma defende que «[...] o nosso dever de ofício é desenvolver a mente das crianças pelas quais somos responsáveis, numa descoberta, em conjunto, das novas maneiras de estar na vida e de transformar a própria vida» (Menéres, 2003, p. 119). Apresentando uma postura idêntica, mas essencialmente arquitetada numa apologia do lúdico e das potencialidades do jogo pela sua envolvimento ativa e livre do sujeito infantil, Munari diz-nos que:

se queremos que uma criança se torne uma pessoa criativa, dotada de fantasia desenvolvida e não sufocada (como em muitos adultos) temos, portanto, de fazer com que a criança memorize o maior número de dados possível, no limite das suas possibilidades, para lhe dar a possibilidade de criar o maior número de relações possível, para lhe dar a possibilidade de resolver os seus problemas de todas as vezes que se apresentarem (Munari, 2007, p. 32).

Como tal, chama a atenção para o papel do adulto face a crianças que se recusam a desenhar por medo de se enganarem:

na realidade, o erro é dos pais que assim se comportam, pois julgam que o desenho tem de reproduzir exactamente a realidade. O desenho, ao invés, sobretudo para uma criança, é uma expressão de sensações globais e não só visuais; portanto, um gato pode ser representado como um novelo de pêlo macio, mas com unhas. Com efeito, isto é o que a criança sentiu quando pegou num gato ao colo, e para ela um gato é tal como o descreveu. Não se deve criticá-la por não ter também desenhado as pernas e a cauda, pois deste modo a criança pensa que se enganou e evitará desenhar com medo de se enganar e ser novamente criticada (Munari, 2007, p. 165).

Estes jogos ou desafios criativos propostos por Munari têm vindo a constituir uma prática cada vez mais comum da actividade de ilustradores junto de crianças, um outro criador a merecer referência neste domínio, em particular no contexto francês é Hervé Tullet (1958-), responsável por diversos livros de potencial receção infantil demonstrando-se particularmente aberto ao caos, à curiosidade estética, à experimentação, ao acaso decorrentes do desenho coletivo realizado com os mais novos. Para Aaron Ott,

Tullet recognizes and counters the notion that artists are rarefied geniuses, creative masters crafting works that well beyond common capacity – myth perpetuated by many cultures, including our own. Instead, Tullet openly reveals the simplicity with which he operates, encouraging others to drop their guard and express themselves in similar ways. This undertaking, admittedly not without risk, often yields striking and poignant works from artist and audience alike (Ott, 2022, p. 11).

Lucie Félix, autora sobre a qual nos propomos refletir brevemente neste estudo, comunga desta mesma visão laboratorial, bem como de um interesse pela edição para bebés, aspeto igualmente comum com Tullet «[...]which brings me back to babies, and everything always brings me back to babies. The ones who, not knowing – codes, language – accept everything experience everything as a game» (Tullet e Linden, 2022, p. 240). As suas publicações para a



infância, seguem, portanto, a mesma linha abstrata de alguns criadores supracitados, assim como de outras referências (também elas comuns ao referido criador francês, quem admite ter descoberto mais tarde) tais como, e de acordo com uma entrevista concedida à associação L.I.R.E, o artista francês Henri Matisse (1869-1954), conhecido pelos recortes em papel, o *designer* japonês Katsumi Komagata (1953), a americana Tana Hoban (1917-2006) ou os italianos Iela (1931-) e Enzo Mari (1932-2020), assim como o *designer* francês Paul Cox<sup>27</sup> (1959-) e Claire Dé.

A autora de *Tirar e Pôr* (1ª ed. , 2015), um livro-objeto que conta já com uma segunda edição traduzida, em Portugal, pela Orfeu Mini, composta por peças destacáveis publica habitualmente as suas obras na editora francesa Les Grandes Personnes, algumas das quais várias vezes premiadas, designadamente *2 Yeux?* (2012), *Après l'été* (2013), *La Promenade de Petit Bonhomme* (2015), *Le bûcheron, le roi et la fusée* (2016), *Coucou!* (2018), *Hariki* (2019), *Poème en jaune* (2022) e, finalmente, aquele que é o último título conhecido até à data *Le nid* (2022).

Agraciada com a distinção *Grande Ourse2021*, pelo *Salon du livre et de la presse jeunesse de Montreuil*, o seu vocabulário de índole geométrica reflete igualmente uma formação científica, no campo da

---

<sup>27</sup>«In fact, he's categorizes as an artist, not as a children's author. In his work I saw for myself possibility inside children's literature. He is also one of those rare artists whose work on paper, when printed, generates a very particular and very present vibration. As if his drawings were emerging from the page, with an almost magical effect» (Tullet e Linden, 2022, p. 240).

biologia (combinada com o ingresso na École Supérieure d'Art d'Épinal, em 2009) , mas

il y a aussi une notion qui me vient des neurosciences, celle de l'attention partagée, qui consiste à orienter l'attention de l'enfant vers ce qui est important et qui est si bonne pour les apprentissages (concentration, mémorisation, compréhension...) <sup>28</sup>,

um olhar inovador sobre o conceito de livro e sobre o sujeito infantil. Assim, podemos vislumbrar na suas criações uma visão idêntica à de Munari, já que tal como sucede nas oficinas deste último

trata-se de inventar jogos mediante os quais as crianças possam aprender algo de novo, dominar técnicas novas, compreender as regras da linguagem visual. Qualquer desenho contém uma mensagem, mas se esta não for elaborada através das regras da linguagem visual, a mensagem não é recebida, e assim, não há comunicação visual, não há comunicação (Munari, 2007, p. 125).

Reconhece, aliás abertamente, esse amadurecimento artístico provindo do diálogo ativo e frequente com crianças, na entrevista em análise

---

<sup>28</sup><https://www.associationlire.fr/wp-content/uploads/rencontre-avec-Lucie-Felix.pdf>

personnellement, j'ai trouvé un regain de curiosité fulgurant en devenant mère ou en travaillant avec les petits des écoles. J'ai approfondi des notions parce que la perspective d'en discuter avec les enfants relevait énormément le niveau d'exigence ! Donc, oui je trouve que le livre est lieu privilégié pour réfléchir au rôle d'un adulte <sup>29</sup>.

A forma inusitada ou a capacidade de ver ou retratar a realidade de modo diverso ou, até então, desconhecido, registada no volume de Maria Alberta Menéres a que já aludimos neste estudo, está entre as singularidades caracterizadoras segundo a própria da sua obra, que podemos ainda considerar instigante e provocadora

[...]Je recherche exactement la même chose dans un livre jeunesse que dans un livre pour moi-même, un langage, un point de vue qui va me surprendre, une réflexion nouvelle.. .  
Quelque chose qui m'aide à rentrer dans la complexité des choses, me faire prendre conscience d'un nouvel aspect du réel, ou mieux encore, qui me fera changer d'avis! <sup>30</sup>.

## **Análise do *corpus* textual**

---

<sup>29</sup><https://www.associationlire.fr/wp-content/uploads/rencontre-avec-Lucie-Felix.pdf>

<sup>30</sup><https://www.associationlire.fr/wp-content/uploads/rencontre-avec-Lucie-Felix.pdf>

---

Seguindo as pisadas de nomes fundamentais já apontados do domínio artístico e da edição para a infância, Lucie Félix tem conquistado um espaço próprio no domínio da criação de livros que têm na criança o seu potencial recetor como, aliás, procuraremos demonstrar através de uma proposta de leitura centrada apenas em duas obras *Le bûcheron, le roi et la fusée* (2016) e *Poème en jaune* (2022), tidas como modelares, dados os limites que enformam este conciso estudo.

Arquitetado a partir de uma tendência manifestamente abstrata e edificado a partir de formas maioritariamente simplificadas e de pendor geométrico *Le bûcheron, le roi et la fusée* é um livro-objeto a vários títulos singular, a começar pelo facto de espelhar uma prática constante do percurso desta ilustradora «son travail s'appuie sur des ateliers menés dans les classes, véritables moteurs de la création»<sup>31</sup>. Deste modo, estamos perante um pequeno conto, que recupera elementos da escrita tradicional, como a figura do rei e do lenhador ou o espaço físico da floresta, misturados com uma dose significativa de irreverência, já que «en repliant des rabats triangulaires à la base du donjon, celui-ci se transformera en fusée!»<sup>32</sup>. Tendo como elementos aglutinadores a interatividade e a envolvência direta do leitor com o suporte (características distintivas da sua obra, de um modo geral), tratando-se de uma opção estratégica que advém do reconhecimento

---

<sup>31</sup>[https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues\\_document\\_joint/critiques\\_making\\_of\\_294.pdf](https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/critiques_making_of_294.pdf)

<sup>32</sup> Informação contida na folha apensa ao volume eleito para análise.

da ilustradora que confessa que, na sua própria infância, compreendeu a relevância da experimentação direta como veículo lúdico de aprendizagem. Assim, nesta publicação o destinatário extratextual deverá manipular algumas abas, de formato distinto «ces flaps sont eux-mêmes des formes, la pliure me permet de jouer sur l'orientation et la couleur. C'est ce qui va créer la surprise. Le fil narratif met le petit lecteur au centre du livre»<sup>33</sup>. Este volume foi, portanto, concebido em colaboração com as crianças, durante uma oficina centrada na exploração das potencialidades plásticas da forma e da sua simplificação como modo de criar narrativas visualmente sugestivas e condensadas, a par da manipulação cromática e da composição, «pendant l'atelier, pour encourager les enfants à raconter eux-mêmes une histoire, je leur découpe de petits personnages en papier, qui sont les mêmes ou différents de ceux que nous avons utilisés pour notre conte»<sup>34</sup>. Na realidade, este afastamento deliberado de uma representação minuciosa e realista, operado por uma abordagem abstrata torna possível a livre experimentação, dentro de processo de procura de soluções compositivas mais sofisticadas e expressivas (Acaso, 2009; 2011).

Cruciais para a construção deste livro foram, igualmente, os contributos da editora e do estúdio de *design* gráfico Rouge Poisson<sup>35</sup>,

---

<sup>33</sup>[https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues\\_document\\_joint/critiques\\_making\\_of\\_294.pdf](https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/critiques_making_of_294.pdf)

<sup>34</sup>[https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues\\_document\\_joint/critiques\\_making\\_of\\_294.pdf](https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/critiques_making_of_294.pdf)

<sup>35</sup>[https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues\\_document\\_joint/critiques\\_making\\_of\\_294.pdf](https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/critiques_making_of_294.pdf)

após a construção de uma primeira maquete já que a natureza multifacetada deste tipo de publicação exige um conjunto diversificado de saberes e de adaptações a nível da produção. A partir de uma série estrategicamente limitada de pistas visuais, o leitor é desafiado a cada página a descobrir novos significados, com envelopes que, inesperadamente, se transformam em casas, ou portas que se abrem para fazer entrar personagens em cena, tudo por via do ação física do leitor sobre o livro.

O discurso verbal é adensado por algumas marcas de mistério «j'ouvris la porte avec précaution... » (Félix, 2016, s/p), bem como pelo pedido de ajuda do lenhador, personagem assinalada pela sua relação simbiótica e equilibrada com a floresta. A par desta caracterização inicial, o recurso pictórico aposta na variação de escala do elemento correspondente à casa deste personagem, branca de telhado vermelho, em discrepância com a torre, entretanto, erguida pelo rei (sendo, portanto, de sublinhar esta atenção concedida à escolha cromática como elemento semântico). O contraste de tamanho entre as formas distribuídas ao longo da publicação cria tensão (contraste entre personagens), permite a simulação de noções de profundidade e de movimento, através de uma distribuição desalinhada e em direção oblíqua, em determinados momentos da narrativa.

O recurso visual ao paralelismo é aqui usado como forma de acentuar as visões antagónicas dos dois protagonistas, sendo que o leitor assume uma posição de cumplicidade (e de identificação com o

lenhador) pois, se ao princípio é o destinatário extratextual que, com o levantar de uma sequência de abas triangulares faz crescer a floresta, mais adiante, já sob a ameaça do rei tirano, será também o leitor quem as irá abater (tal como, o lenhador, de acordo com o discurso verbal). A relação dicotômica entre tradição e contemporaneidade visível, para além dos aspetos já apontados, também pela presença da coroa enquanto elemento simbólico, surge combinada de modo inesperado com a presença de um foguetão (objeto contemporâneo), conjecturado pelo lenhador para se livrar da figura autoritária, bem como por um inesperado paraquedista que subitamente irá aterrar na floresta, entretanto, rejuvenescida.

A visão unitária do livro enquanto objeto passa, igualmente, pelo modo como a tipografia foi distribuída em articulação com a mancha visual, assim como pela sua alternância entre caixa alta e caixa baixa nos momentos de fúria do rei. Num elogio ao poder regenerador do ser humano, da importância de nos colocarmos na realidade (sob o ponto de vista) do Outro, que nos era desconhecido até ao momento, a artista francesa faz-nos acreditar que mesmo no mais obscuro dos cenários, há lugar para a mudança (pensada sob uma perspetiva ecológica) mas também ao perdão, quando nos despojamos de capas ou de coroas, ou outros artifícios supinos e reconhecemos o diferente como semelhante, que habita numa casa comum, chamada Terra.

Recuperando em parte a estratégia de manipulação proposta em *Prendre e Donner*, pensada para a assimilação de conceitos opostos,

uma obra originalmente publicada em língua francesa em 2014, *Poème em jaune* (2022) é um volume de formato quadrangular, resistente e cartonado que convoca por via da manipulação de pequenas peças circulares amarelas destacáveis um conjunto alargado de significados a cada virar de página. O escasso texto verbal de teor poético que o enforma, distribuído permanentemente a cada página par, revela-se potencialmente sugestivo, sobretudo quando articulado com as ilustrações, que não obstante construídas a partir de um número contido de elementos ostentam uma significativa qualidade cinestésica. Com uma paleta de cores deliberadamente restrita e intensa, onde se vislumbra o azul (facilmente associado ao céu), o amarelo (cujo própria nota titular denuncia, desde logo, a premência desta cor em toda a obra), pontuada por alguns fundos ora a verde, ora em vermelho ou, ainda, quando já nas últimas páginas de cor preta, que associada ao rosa nos lembram o passar do tempo e a chegada da noite. Trata-se de uma jornada protagonizada por um pequeno círculo amarelo, animado de acordo com o desejo do leitor, pela beleza das formas que ornamentam o nosso quotidiano, que pode facilmente captar a atenção de leitores mais literatos, já que nos convida a reaprender a ver e a expandir o olhar e a experienciar repetidamente (e de modo explícito, no epílogo) «On repart pour um tour?/ Retourne à la première page/ À l'aube d'un nouveau jour!» (Félix, 2022, s/p).

Para além dos orifícios que deixam antever parte da imagem seguinte, cujas ausências transformam o significado da imagem e



incitam o leitor a avançar com hipóteses de leitura, as formas fechadas, claramente definidas e reduzidas ao elementar<sup>36</sup> que compõem o discurso pictórico, intensificam o efeito conotativo e simbólico das imagens e exigem o envolvimento direto do leitor, carecendo da sua interpretação e do confronto com o seu saber e contexto cultural. O recurso cuidado e erudito a algumas das propriedades da retórica, tanto discursiva, como visual (Acaso, 2011; Fernández e Herrera, 2016) como, por exemplo, a metáfora, a metonímia, ao paralelismo, à oposição e à elipse, são algumas das singularidades desta publicação que enriquecem a narrativa verbo-icónica construída por Lucie Félix, com base em relações pictóricas de semelhança, de continuidade, de escala, de proximidade, entre outras. Note-se, igualmente, o diálogo interartístico com algumas obras de artistas anteriormente mencionados como, por exemplo, *O balãozinho vermelho* (2007, Kalandraka), de Iela Mari ou, até mesmo, com o volume de Bruno Munari, intitulado *Na Noite escura* (2011, Bruáa Editora).

O efeito surpresa é uma constante nesta obra, pois do olho de um gato podemos ver a lua e a luminosidade do sol pode estar contida no interior de uma flor, na qual o pequeno círculo amarelo pode pousar tal como uma abelha. Em suma, *Poème em jaune* é um volume paradigmático das potencialidades expressivas, emotivas e

---

<sup>36</sup> Note-se, ainda, a parca presença da linha, usada sobretudo como fronteira delimitadora, ou como meio de sugestão de movimento, por exemplo, junto de um círculo que julgamos ser um balão.

perceptivamente impactantes da cor<sup>37</sup>, mas também do olhar perspicaz, contemplativo e original da sua criadora sobre a realidade. Não podemos assim deixar de citar um breve registro presente numa folha apenas ao livro que acabamos de analisar referente à distinção atribuída pelo *Salon du livre jeunesse de montreuil* de 2021 «avec Lucie Félix, la lecture devient une découverte esthétique, un chemin sensible qui engage tout le corps et suscite le désir de recommencer un regard nouveau sur l’album pour les plus petits, des mises en scènes soignées, une œuvre dense, font de Lucie Félix la Grande Ourse 2021».

### **Considerações finais**

Lucie Félix faz do livro um objeto plasticamente mutável e de mudança, de reflexão, de desafio, de observação plural e contemplativa da realidade, um alimento do espírito crítico e da educação estética. As obras levadas a análise testemunham não apenas um olhar curioso, inquietador, mas também sensível e artisticamente inquietante, que conta com a perspicácia da criança na decifração das descobertas e adivinhas que esta ilustradora francesa habitualmente distribuiu pelas suas obras, através da dimensão interativa que faz

---

<sup>37</sup> A este respeito importa recordar, por exemplo, que «há cores que se aproximam e outras que recuam, o que levou Kandinsky a estruturar as manchas de cor, em muitos dos trabalhos, de acordo com o percurso estimado do olhar do observador» (Branco, 2022, p. 106), pelo que a relação de contraste ou de harmonia com as cores próximas influencia a percepção visual (e naturalmente a seleção) de uma determinada cor. Na realidade, trata-se de [...] uma ilusão da percepção, já que a cor amarela é a que mais parece aproximar-se e dilatar-se, e o azul primário parece que se afasta, ficando o vermelho a vibrar entre uma e outra» (Branco, 2022, p. 106).

questão de coligar ao objeto livro. Essa manipulação experimental facultada ao leitor persuade, intriga e seduz visualmente. Encontrando-se combinadas com uma linguagem abstrata (em certos momentos simbólica), os seus livros instigam o leitor a envolver-se no processo interpretativo das imagens, por via de um jogo de procura e de descoberta que nutre expectativas sobre o discurso verbal e sobre a obra como um todo (conscientemente torneado) e gera uma atitude receptiva da parte dos mais pequenos.

O diálogo interartístico descortinável nestes dois volumes, aliando tradição e modernidade, texto e imagem, leitura e ludicidade (em certos momentos filiado ao domínio do jogo, como os puzzles), concentração e interatividade instiga a uma receção ativa, sem que os mecanismos ou desafios materiais adicionados redundem em superficialidade, insignificância e infantilização. Estamos perante artefactos multimodais ou híbridos, nos quais se articulam, de modo especialmente expressivo e arrojado, recursos visuais e gráficos diversos, pelo que importa sublinhar a visão peculiar desta criadora para quem «[...]les livres sont une expérience»<sup>38</sup>. Todavia a sua atenção, de certo modo pedagógica, sobre a criança e a sua visão e modo singular de ver e de estar no mundo, em tantos momentos instigante ao artista adulto, como procuramos demonstrar, neste breve estudo, (e para vários ilustradores contemporâneos, podemos

---

<sup>38</sup><https://docplayer.fr/59480442-Conception-lucie-felix.html>

acrescentar ) não impedem as suas obras de enunciarem textos conotativos, pois decorrem de um processo criativo informado e consciente das potencialidades da linguagem imagética, do seu léxico, dos seus modos de ordenação e de expressão.

A aparente simplicidade, economia ou depuração das formas que refletidamente elege, favorece o diálogo com o recetor e ultrapassa leituras literais. O jogo polissémico advindo do conteúdo verbo-icónico presente nas obras relidas desperta a atenção e exige o envolvimento do leitor, pois convoca as suas experiências e expectativas. Importa, pois que à semelhança de outros criadores que viram na infância o impulso primitivo ou original da expressão artística chamar a atenção para o facto de que

[...] entre os educadores, é raro que haja consciência de até que ponto toda a realização pessoal original de uma criança na escola aumenta a riqueza cultural do grupo e, em igual medida, o seu poder de auto-educação. Esta simples observação seria suficiente para justificar uma pedagogia da actividade criadora (Gloton e Clero, 1976, p. 27),

uma atividade criadora que, nunca é demais recordar, só se efetiva na sua plenitude «[...] dentro de um clima aberto e liberal, com independência dos constrangimentos exteriores, materiais ou morais» (Gloton e Clero, 1976, p. 27).

## **Bibliografia**

ACASO, M. (2009). *La educación artística no son manualidades: nuevas prácticas em la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Catarata.

ACASO, M. (2011). *El lenguaje visual*. Paidós.

BRANCO, R. (2022). *As cores das coisas: viagem pela natureza e pelos objetos*.

Contraponto.

DONDIS, D. (2003). *Sintaxe da Linguagem Visual*. Martins Fontes.

DROSTE, M. (2006). *A Bauhaus 1919-1933: Reforma e Vanguarda*. Taschen.

EAGLEMAN, D. (2020). *O cérebro à descoberta de quem somos*. Lua de papel.

FERNÁNDEZ, L., e HERRERA, E.(2016). *Diseño de cubiertas de libros: recursos de retórica visual*. Editorial Síntesis.

GLOTON, R., e CLERO, C. (1976). *A actividade criadora na criança*. Editorial Estampa.

JIMENEZ, M. (2003). *A psicologia da percepção*. Instituto Piaget.

LINDEN, S. (2021). *Tout sur la littérature jeunesse de la petite enfance aux jeunes adultes*. Gallimard Jeunesse.

LUPTON, E., e MILLER, J.(org) (2019). *O ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a Teoria do Design*. Editorial Gustavo Gilli.

MARI, I. (2007). *O Balãozinho Vermelho*. Matosinhos: Kalandraka.

MARTINS, D. (2022). Tipos curiosos (Pequena História das Letras) e ABC 3D: o abecedário em dois livros para todos. In Navas, Diana e Ramos, Ana (org.), *Livro-objeto para todas as idades: livros sem idade para leitores de todas as idades* (pp. 175-198). Semente Editorial.

- MARTINS, D., e SILVA, S.(2020). A evolução do livro-objeto: técnica e estética. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, (24), 87–103. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24p87-103>
- MENÉRES, M. (2003). *Imaginação: histórias de vida vivências afectos poesia uma pedagogia do encantamento*. Edições Asa.
- MOCIÑO GONZÁLEZ, I. (coord.) (2019). *Libro-Obxecto e Xénero: estudos ao redor do libro infantil como artefacto*. Universidade de Vigo.
- MUNARI, B. (2007). *Fantasia*. Edições 70.
- MUNARI, B. (2011). *Na Noite Escura*. Bruáa Editora.
- NAVAS, D., e RAMOS, A.(org.) (2022). *Livro-objeto para todas as idades: livros sem idade para leitores de todas as idades*. Semente Editorial.
- OTT, A. (2022). Celebrate Making. In Tullet, Hervé e Linden, Sophie, *Art of Play: Images and Inspirations from a Life of Radical Creativity* (pp. 8-13). Chroniclebooks.
- PEREIRA, C. (2020) (Org.). *Literatura infantojuvenil: livro-objeto e património(s)*. Tropelias e Companhia.
- PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2010). *Lo que enseña el arte: la percepción estética em Arnheim*. Universitat de València.
- QUENTAL, J. (1997). *A ilustração enquanto processo e pensamento: Autoria e interpretação*. [Tese de doutoramento não publicada]. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- RAMOS, A. (2017). Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura. Tropelias & Companhia.

- RAMOS, A. (2022). (Org.). *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Húmus.
- SILVA, S. (Org) (2020). *Clássicos da literatura Infantojuvenil em Forma(to) de livro Livro-objeto*. Uminho Editora.
- SILVA, S. (2021). Bruno Munari: quando das artes nasce arte no livro para a infância. In Navas, D. e Junqueira, M.(Org.). *Livro-objeto e outras artes* (pp. 13-31). Big Time Editora / BT Acadêmica.
- TABERNERO SALA, R. (2019). *El objeto libro em el universo infantil: la materialidad em la construcción del discurso*. Prensas de la Universidade de Zaragoza.
- TULLET, H. , e LINDEN, S. (2022). *Art of Play: Images and Inspirations from a Life of Radical Creativity*. Chroniclebooks.

# O universo poético (a seis mans) dun libro de artista: *Porque te quero*, de Baldo Ramos

Isabel Mociño-González e Eulalia Agrelo-Costas

---

**Universidade de Vigo**

## **Resumen**

Este traballo céntrase na análise de *Porque te quero*, do poeta e artista visual Baldo Ramos. Este poemario conta con dúas edicións: unha de carácter comercial, publicada por Galaxia; e outra, realizada polo propio autor. Trátase dun libro caixa, de edición limitada e numerada. Este libro de artista presenta una materialidade que condiciona a experiencia lectora e anima a unha exploración máis alá das convencións lóxicas da linguaxe e da racionalidade da páxina impresa en dúas dimensións. Por iso, desenvolvemos una análise comparativa entre as dúas

## **Abstract**

This work analyzes *Porque te quero*, by the poet and visual artist Baldo Ramos. This book of poems has two editions: one of a commercial nature, published by Galaxia; and another, made by the author himself. This is a boxed book, limited edition and numbered. This artist's book presents a materiality that conditions there adding experience and encourages an exploration beyond the logical conventions of language and the rationality of the two-dimensional printed page. Therefore, we developed a comparative analysis between the two editions of *Porque te quero*.



edicións de *Porque te quero*. O propósito é determinar como a materialidade, as técnicas artísticas e de impresión, a disposición e representación do texto e a relación icónico-verbal inflúen na configuración de sentidos e mesmo na educación e goce estéticos.

**Palabras clave**

Libro de artista, poesía, materialidade.

The purpose is to determine how materiality, artistic and printing techniques, the arrangement and representation of the text and the iconic-verbal relationship influence the configuration of senses and even aesthetic education and enjoyment.

**Keywords**

Artistbook, poetry, materiality.

## **Algunhas notas sobre o libro de artista**

Un amplo catálogo de obxectos e pezas, que adoptan a forma ou presentan semellanzas co que coñecemos como libro, vén sendo nomeado co termo «libro de artista». Nuns casos trátase de pezas únicas, noutros, de pezas numeradas en serie e, aínda noutros, de edicións limitadas, que poden estar realizadas á man ou impresas por calquera técnica de reprodución mecánica.

Autores como Clive Phillpot (1985) parten dunha concepción moi ampla do concepto, ao afirmar que o libro de artista é aquel que foi feito ou concibido por un artista. Ábrese así un basto campo de estudo, de moi difusos límites, onde se inclúen outras moitas categorías, como libro ilustrado, libro-obxecto, libro de arte, libro-poema, libro-arte, libro-obra etc. A estas e outras denominacións engade Silveira (2001) aqueles libros ou non libros escultóricos, experimentos dixitais, instalacións e un sen número de obxectos ou situacións que a crítica interpreta como «libro-referentes».

Porén, coa finalidade de determinar o obxecto de estudo, autores como Vilches (2009), Crespo-Martín (2010, 2012, 2014), Veneroso (2017) ou Mínguez-García (2018), entre moitos outros, refírense ao libro de artista como aquelas experiencias conceptuais levadas a cabo a partir dos anos 60 e caracterizadas pola énfase na idea, independentemente da forma, a transitoriedade e a precariedade dos medios empregados, así como a actitude crítica fronte ás institucións artísticas, a forma de circulación e recepción, a súa elaboración por

parte de artistas e/ou poetas e a particular relación que se dá entre o texto e a imaxe, no que a palabra pode ser considerada tamén polas súas calidades visuais, ata chegar a ser vista como imaxe, ao tempo que a imaxe tamén pode ser lida como un texto. Neste sentido, Veneroso (2017) afirma que a escrita e o libro nas súas formas máis antigas xa contiñan un forte carácter icónico, pénsese na escritura cuneiforme ou xeroglífica, aspecto moi relevante actualmente en boa parte dos libros de artista.

Estas manifestacións, xa sexan de exemplar único, xa sexan seriadas, considéranse en moitos casos como «libros raros», cun discurso fortemente subxectivizado e unha visión particular do mundo, atribuída ao artista, que supervisa persoalmente o proceso e a elaboración dos materiais, asinando todos e cada un dos exemplares resultantes.

De situarnos no marco da recepción infantil, estudos como os de Juan e Corro (2014) destacan a relevancia dunha produción de gran beleza e calidade estética, así como as potencialidades destas obras para ensinar a ler neste novo milenio, ao ampliar o sentido da lectura máis alá da linearidade do texto escrito. Noutros casos, ponse de relevo as potencialidades destas manifestacións para o desenvolvemento dos sentidos, a creatividade e imaxinario persoal das crianzas (Cabrera Molina, 2015).

Polo sinalado, neste traballo deterémonos na única obra poética dirixida á infancia de Baldo Ramos (Celanova, 1971), *Porque te*

*quero*, que conta cunha edición comercial e unha artesanal, tal como a seguir detallaremos.

### **Baldo Ramos, un artista da palabra**

Baldo Ramos é considerado un dos poetas máis singulares da actual poesía galega. A súa traxectoria está marcada pola busca de sinerxías entre a poesía e as artes plásticas. Neste diálogo procura a conxunción da imaxe e a palabra, encamiñada á exploración da caligrafía como forma de expresión gráfica e plástica, hibridando o literario co pictórico. De feito, o seu particular universo creativo fai que se sinta como un

verso suelto que no acaba de encajar en lecturas basadas en canonizacións previas, que en ocasións se han feito interesadamente. Algunos de mis trabajos solo pueden entenderse visualmente, por eso digo que pueden encasillarse bajo esa etiqueta, pero pocas veces me he sentido demasiado próximo a la poesía visual que se ha hecho en España en las últimas décadas (Paz, 2023).

De aí que se teña definido como «calígrafo», reivindicando o poder visual das súas expresións plásticas e a constante procura de pontes entre a palabra e a imaxe, tanto a nivel individual, coma en

colaboración con outros creadores (poetas, artistas plásticos, fotógrafos).

A súa traxectoria poética iniciouse, aínda que escribe dende a adolescencia, coa publicación de *Raizames* (2001), ao que seguiron *A árbore da cegueira* (2002), Premio de poesía Concello de Carral; *Los ojos de las palabras* (2002), Premio María del VillarBerruezo; *El sueño del murciélago*(2003), Premio Arcipreste de Hita; *Monólogo do calígrafo* (2008), *Palabras para un baleiro* (2009), Premio Fiz Vergara Vilariño; *Palimpsesto* (2009) ou *Cartografía do exilio* (2014), entre outros, aos que se uniu en 2019 *Porque te quero*, o seu primeiro poemario para o lectorado infantil.

Ademais desta produción poética é de sinalar os centos de libros de artista de exemplar único que ten editado e agasallado entre os seus amigos e coñecidos, convencido de que éa experiencia que máis o fai medrar como artista porque

Crear de cero un exemplar único que acabe encontrando su lector es un proceso realmente estimulante. Cuidar todo el proceso de elaboración de un libro desde la selección de los papeles, la ilustración y la elección de los textos hasta el cosido final es el espacio de encuentro conmigo mismo más motivador como poeta y artista plástico que he experimentado nunca. El libro, así, se convierte en una

especie de casa habitable, en un refugio para el lector (Paz, 2023, pp. 7-8).

Neste sentido, tal como sinala Freire (2018), os libros son espazos e lugares de memoria que recollen a nosa esencia a través da evocación de imaxes distorsionadas, paradóxicas ou metafóricas, transformando estas obras nuntodo: narrativa, identidade, expresividade, plasticidade. En boa medida, os libros de artista, ao igual que o álbum ilustrado e o libro-obxecto, convértense en ferramentas de expresión privilexiadas para o autoconecemento, a reconstrución da identidade e o entendemento da vida en sociedade. Mais nesa cartografía da identidade é preciso ter moi presente a interrelación lector-texto-contexto que é a que lle confire o significado á narración, tal como nos lembra Rosenblatt (2002).

E nesa conexión co contexto é de sinalar tamén na traxectoria de Baldo Ramos a busca de espazos intermedios propiciados polo diálogo, a converxencia e diverxencia, da experimentación compartida. Boa mostra deste afán son as obras resultantes de colaboracións con outros creadores, como *Os ollos das palabras* (2012), realizada con Caxigueiro; *Onde beben os cervos que amansou o calígrafo* (2013) e *As raiceiras do frío* (2016), creadas con Carlos González Villar; *CaRa inversa* (2014), *Librosconversos*(2016) e *Criptografías* (2022), todas elas en colaboración co poeta Xosé María Álvarez Cáccamo; ou *No interior do abandono*(2020) e *As aldeas da memoria* (2023) , realizados en

colaboración cos fotógrafos Carlos Lorenzo e Nachok, respectivamente.

Ramos ten confesado a necesidade de escribir para apontoar espazos que imos perdendo, de aí que a memoria sexa unha recorrencia na súa escrita, ao igual que o sentido de compromiso coa sociedade, pois entende que os creadores se deben ao seu tempo e ao seu espazo, co que a poesía ten que comprometerse e denunciar, «tiene que tener sus raíces en los lugares que habitamos, en el tiempo que nos cincela y en la gente que nos acompaña en el camino» (Paz, 2023, p. 7).

Mais estas constantes semellan situarse nun segundo plano na súa única obra poética dirixida á infancia, *Porque te quero*, concibida como un xogo literario e pictórico cos seus fillos, Aldara e Mateo. Non obstante, unha lectura profunda permite observar múltiples xogos intratextuais coa súa produción anterior neste poemario que conta con dúas edicións, unha comercial do ano 2019 da Editorial Galaxia e outra de 2020 en edición de autor, a cal responde ás características dun libro de artista. Deterémonos a seguir nas particularidades de ambas.

### ***Porque te quero: a xénese dun proxecto compartido***

Baldo Ramos confésase gran lector de poesía para crianzas e considera que neste terreo é preciso máis risco entre os creadores, que hai que apostar por discursos novidosos, nos que se trate aos potenciais lectores como seres intelixentes e se superen os códigos trillados que non provocan sorpresa nos máis novos. Como autor, percibe que a

crianza que le se non se sorprende, se non sente desconcerto, non medrará como lector.

E dende esta concepción da poesía infantil xorde *Porque te quero*, unha proposta inusual na súa traxectoria, tanto por representar a súa primeira obra para un lectorado infantil, coma pola materia poética recreada: o diálogo cómplice cos fillos, a observación atenta do proceso do medrar destes e da súa descuberta do mundo, tanto a través da palabra coma da súa representación pictórica. Nesta filiación artística fráguese a experimentación colaborativa entre proxenitor e crianzas, materializándose nun conxunto de poemas que van da imaxe á palabra e da palabra á poesía.

A xénese da obra, tal como confesa o autor<sup>39</sup>, está no tempo compartido no seu estudio, no que mentres el traballaba, os seus fillos pintaban e escribían en cadernos personalizados. Estes materiais, anotados e datados, foron a base da creación poética de Ramos, que elabora un canto vivencial do cotián, asentado nos afectosdo vínculo familiar, no fluír da vida e nunha observación consciente e atenta do proceso de maduración, da descuberta do mundo e das respostas espontáneas e auténticas das crianzas.

*Porque te quero* é unha poesía lúdica, próxima ao lectorado agardado, mais tamén promotora de diferentes niveis de lectura, pois

---

<sup>39</sup>En conversa mantida no marco do VIII Seminario Internacional do Libro-Obxecto. «Libro de artista *versus* libro-obxecto», celebrado en Santiago de Compostela o día 12 de maio de 2023.



nela é posible a identificación tanto do lectorado adulto, que proxecta a súa ollada sobre a infancia, coma da propia infancia, que empatiza e se reconece nos xogos poéticos, na imaxinación desbordante e nos trazos surrealistas de moitos dos poemas, así como nos xogos visuais, por veces caligráficos, das palabras. De feito, unha lectura atenta destes poemas de marcado carácter narrativo descóbrenos algunhas das liñas temáticas recorrentes na poética de Ramos, como son a memoria ou a constante reflexión ao redor do poder da palabra. No primeiro caso alúdese ás raízes da estirpe e ao sentido de pertenza a un legado, marcados pola nostalxia da infancia perdida, que xorde nos «esquemas da memoria» ligados ás emocións coas que se relatan experiencias persoais, como a evocación da avoa Modesta, «que nos quería como só queren as xoaniñas» (p. 63). No segundo caso, evidénciase na referencialidade ao poder da palabra poética para transformar a realidade e ao constante xogo estético que, cunha marcada sonoridade, convida á lectura en voz alta dunhas composicións que ven acentuado o nivel da afectividade e da implicación do lectorado, a quen se interpela e convida a adentrarse, a través dun diálogo cómplice, nun universo de referencias compartidas.

A voz poética, ademais do canto vivencial que xorde do vínculo afectivo paterno-filial, revela o sentido da escrita, a esencia da palabra e a vontade de (re)crear, dende a linguaxe, o universo afectivo a través de constantes xogos sonoros, anafóricos e visuais. É un modo de habitar a palabra desde a materia que manipula o artista e que toma

o espazo doméstico para convertelo nun lugar de creación e desenvolvemento persoal. Mais non fica nunha visión deste espazo doméstico como un elemento físico, senón que transcende a exploración cara ao espazo interiorde cada un dos membros da unidade familiar.

É de sinalar tamén na obra a vontade firme de diluír a autoría ao situar, xa dende os paratextos, diferentes elementos que inciden na responsabilidade compartida polos tres autores, Baldo, Aldara e Mateo, o que permite o xogo de voces poéticas e de diálogos visuais, en particular na edición do libro de artista, aspecto que se ve cuestionado na edición convencional, tal como veremos a seguir.

### ***Porque te quero: a edición comercial***

No ano 2019 a editorial Galaxia publicou no número 236 da colección «árbore/galaxia»o poemario *Porque te quero*, cos textos de Baldo Ramos e as ilustracións de Anxo Rodríguez. O volume ten unhas dimensión de 20x13 centímetros e está dirixido a un lectorado a partir dos dez anos. Mantendo o grafismo propio da colección na que se insire, conta cunha nota preliminar na que se explica a xénese dos poemas e se dá paso ás cinco seccións nas que se estrutura: «Primeiras razóns», «Razóns posibles», «Razóns imposibles», «Razón última» e «Receita para escribir poemas irracionais».

En «Primeiras razóns» inclúese un poema explicativo do título da obra, que incide na perspectiva da reversibilidade, tanto do propio

título, coma da materia poética, a afectividade paternofílica e a súa reciprocidade. A seguir, «Razóns posibles», acolle seis composicións que se combinan diferentes voces poéticas, a dos fillos e a do pai, para evocar o paso do tempo e o profundo sentido dos afectos fraguados no seo familiar. Pola súa parte, «Razóns imposibles» é a sección de máis peso na obra en canto ao número de poemas que a configuran, cun total de dezaseis composicións de marcado carácter lúdico, con trazos surrealistas e próximos ao *non sense*, que asentan nunha clara vontade de xogo poético e desbordante imaxinación infantil. En «Razón última» inclúese un único poemano que se evoca a infancia perdida e a reminiscencia da memoria. Por último, péchase a obra coa «Receita para escribir poemas irracionais», que é un convite a explorar a palabra e compartir, porque «Escribir é sempre un xeito / de agradecer que nos queiran». De aí que Ramos teña confesado que a poesía é xogo, é contorsión das palabras que acaban tramando «acertijos, complicidades, escondites. Escribimos para desvelar esesentramados» (Paz, 2023, p. 13).

Nesta edición, o diálogo entre os textos poéticos de Baldo Ramos e as imaxes figurativas de Anxo Rodríguez incide nos elementos simbólicos presentes nos poemas, con especial atención aos xogos visuais e evocativos, nunha lectura próxima ao literal, que determina a natureza de poemario ilustrado do volume. Nel, todas as imaxes asentan no xogo cromático da cor azul, que predomina en todo o volume (cuberta, gardas, títulos dos poemas e tamén nalgúns versos)

e lle imprime un carácter frío ás ilustracións, antitéticas á afectividade que se poetiza, sobre todo nas figuras, que contrastan con fondos escuros e que xorden, na maior parte dos casos, nas páxinas impares, a modo de transición entre os poemas.

***Porque te quero: «Este non é o noso libro!»***

A edición comercial de *Porque te quero*, tal como confesa o propio Ramos, supuxo para os seus fillos unha decepción, posto que non a recoñeceron como propia ( «este non é o noso libro!» ). Esta reacción pode entenderse como natural, dada a falta de control das crianzas sobre o proceso editorial e o distanciamento que supón o emprego de imaxes visuais alleas, anulando a súa toma de decisións e modos expresivos, aínda que os textos poéticos se inspiren nas súas creacións textuais e pictóricas.

A distancia provocada pola edición comercial ten a ver, sen dúbida, coa centralidade do significado da experiencia humana e vivencial para recoñecer e abordar, a través da subxectividade, a co-construción da realidade. Por iso para Mateo e Aldara a proposta creativa que desenvolveran co seu pai representaba un camiño singular, que reflectía de forma estética a experiencia do vivido. O «seu libro» era aquel que formaba parte das súas expectativas e tiña moito a ver coa teoría do obxecto transicional de Winnicott (1971), concibido como o percurso simbólico que leva ao obxecto físico, cunhas calidades intrínsecas, a unha evolución simbólica, transitando do obxectivo ao

subxectivo e viceversa, o que lle dá un significado completamente novo.

De feito, no proceso creativo a transformación do obxecto serve á persoa como catalizador para comprender as súas sensacións internas e as emocións que lle poden resultar abstractas, somerxéndose nun traxecto de autoconecemento e abordaxe psíquica ante a súa situación vital. Neste sentido, a relación obxectal é un fenómeno transicional, ao converterse nun espazo intersubxectivo no que os dous suxeitos que se vinculan xogan: o interior e o exterior, fundamentalmente a través das imaxes e frases que as crianzas elaboraron e non atoparon na edición comercial, pois, tal como refire Winnicott, o obxecto subxectivo inaugura o espazo do mundo interno e, unha vez confrontada a realidade, o obxecto transicional inaugura o espazo da creatividade, que é habitado polo xogo, a creación e os diferentes elementos que compoñen o mundo da cultura.

Consciente da distancia entre a edición comercial e o proceso creativo desenvolvido no seo familiar, Baldo Ramos decide elaborar un libro de artista seriado no que a materialidade se alía coa textualidade e a linguaxe visual para configurar un artefacto estético, no que a palabra, as imaxes, a gramaxe, a tipografía, as tintas, o papel, o deseño, o formato, a paxinación, as cores... adquiren unha nova dimensión, ao acentuar a compoñente visual e aproximar a obra ao álbum lírico (Neira Piñeiro, 2012), no que adquiren unha maior relevancia as imaxes na interacción co texto e na creación de sentido(s),

á vez que se promove a alfabetización visual e estética e a educación emocional (Agrelo-Costas & Piñeiro, 2021).

### ***Porque te quero: a edición de autor***

Un ano despois da edición comercial, en 2020, o poemario, como forma mutable, sofre un cambio tanto na súa materialidade, coma na organización interna dos poemas que o compoñen, aínda que mantén as seccións da edición comercial. A nova edición de carácter artesanal conta cos textos poéticos de Baldo Ramos e imaxes realizadas a partir de colaxes, nas que se insiren os debuxos de Aldara e Mateo. A tiraxe é de cen exemplares, dos que os 50 primeiros están asinados polos tres autores, numerados en romanos e presentados nun estoxo serigrafiado e preparado polo Obradoiro Augatinta.

Fig. 1. Caixa e cuberta do volume



Ramos asume nesta proposta creativa o papel de poeta, artista plástico, calígrafo e editor para dar forma a un canto á materialidade e promover unha obra que busca responder á xénese do proxecto creativo. Nela maximízase o potencial visual, acentuando o poder evocador e simbólico das imaxes, das cores, das texturas, das gramaxes, do deseño, do formato... mais tamén se intervén na organización dos poemas, que sofren pequenas alteracións en canto á organización interna. Ademais, inclúense tres poemas inéditos: «Alianza circular», «Fidelidade» e «Declaración de inocencia», que non formaron parte da edición homónima da editorial Galaxia.

O volume <sup>40</sup> preséntase nunha caixa vermella de 29, 5x20, 5 centímetros con abertura lateral e sen solapa. De observarse na verticalidade convencional do libro, aparece atravesada por tres grosas liñas negras, que se cruzan e ramifican. O trazo rápido e as salpicaduras contrasta co movemento detido en tres grosas gotas, dúas na parte inferior dereita, que aparecen á altura do nome de Aldara, en letras brancas maiúsculas e en disposición vertical, en liña co canto, o cal está aberto para acoller o libro; a outra, na parte superior dereita, que aparece ao carón do nome de Baldo Ramos, en letras minúsculas e de menor tamaño.

---

<sup>40</sup>A análise realízase a partir do exemplar numerado como XXXV e asinado polos tres autores.

A composición cromática da caixa incide no contraste de cores (negro/vermello/branco), cunha gran forza expresiva, que adianta a estratexia cromática que se manterá ao longo de todo o volume. Ademais, a disposición dos trazos negros reflicten o inconfundible estilo caligráfico que define a obra visual do autor, concentrados na cuberta, mentres que os lombos e contracuberta quedan baleiros.

O interior da caixa acolle un volume de 28, 5x20 centímetros, en capa grosa e fondo gris, cuxa cuberta presenta a mesma disposición que a da caixa, mais agora cos nomes de Mateo e de Baldo Ramos, acompañados de grafismos de formas máis compactas e redondeadas, nos que se gradúan e acaban por mesturar o vermello e o negro, complementando os trazos da caixa. Ambas composicións vertebran unha unidade estética e temática, á vez que semellan definir dúas personalidades distintas, tal como se verá no propio retrato que dos fillos se fai a través dos poemas.

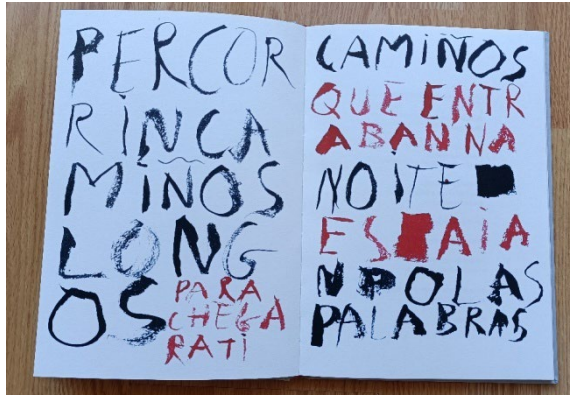
Xa no interior do volume, as gardas son de cor negra, o que lle imprimen á obra un aspecto elegante e misterioso, e deixan sentir ao tacto a calidade dun papel de alta gramaxe. Contrastan co branco da páxina legal e da portada, na que o lector se atopa co título, ausente da caixa e da cuberta. É na portada tamén onde conflúen de novo os xogos cromáticos vermello/negro nas tipografías, ao dispoñerse o título a modo de caligrama, cuxa imaxe evoca a forma dun triángulo, mais tamén un camiño de ida e volta, incidindo no sentido de reversibilidade do título e da reciprocidade afectiva, á vez que inclúe



os nomes de Baldo Ramos, Aldara e Mateo na unidade visual, adiantando o sentido global da obra.

Os xogos cromáticos manteranse tamén na nota prefacial na que, a diferenza da edición comercial (que repetía a disposición do título da portada), presenta agora a substitución do pronome «te» por «vos» ( «porque vos quero» ), o que remarca a autoría da nota prefaciale incide no ton confesional da voz poética, que declara o amor polos fillos. Este xogo continúa no título de cada unha das seccións, que emprega tipos de cor negra na palabra «razóns», mentres reserva o vermello para os adxectivos que a acompañan: «primeiras», «posibles», «imposibles» e «última». Obsérvanse tamén en cada un destes títulos outras dúas estratexias: a ruptura de ambas as palabras en cinco liñas (tantas como apartados ten o poemario) e a gradación descendente do tamaño de cada liña, configurando sempre un triángulo visual, que convida a entrar na lectura e remite metaforicamente cara á tripla autoría e/ou o xogo dos afectos compartidos (pai-fillos).

Fig. 2. Dobre páxina



Ao longo do volume insírense nove imaxes a toda páxina, colocadas na maior parte dos casos nas páxinas pares. Tres delas están ocupadas por caligrafías manuscritas en maiúsculas, que reproducen algúns versos doutros tantos poemas: «Oficio de poeta», «Futuro sostible» e «Quilómetros de alumiños» (expandíndose esta á dobre páxina). É de sinalar que os poemas escollidos para estas reproducións inciden no sentido da escrita, no oficio de poeta e no valor da palabra, á vez que remiten cara ás propiedades estéticas e semánticas das letras.

De observar as outras seis imaxes, trátase de colaxes nas que se combinan as realizacións infantís dos motivos recreados nas composicións poéticas (autorretrato, silueta da man, arco da vella, polbo, submarino...), as cales nuns casos se realzan sobre fondos negros e noutros, sobre brancos, mais sempre acompañadas de elementos simbólicos que acentúan a lectura polisémica do poema. É de sinalar que nalgúns casos se recorre a elementos antitéticos (caso de

república/reino), fronte a outros nos que se busca ampliar os significados. En particular, son de sinalar aquelas imaxes nas que aparecen fragmentos de textos en letra manuscrita con pluma. Estes caracteres anticuados remarca no verismo tipográfico e remiten cara ao pasado, acentuando a distancia entre a realización infantil e a adulta. Xorde así o diálogo entre manifestacións estéticas propias de xeracións ben diferentes, mais tamén a referencialidade intratextual coa produción poética de Baldo Ramos e, en particular, dos seus libros de artista de exemplar único, nos que son recorrentes os xogos de texturas e a inclusión de fragmentos manuscritos.

Fig. 3. Collaxe



Unha lectura visual atenta permite localizar outros trazos definidores da expresividade do artista plástico, os cales xorden en espazos reservados aos peritextos (Genette, 2001), como a páxina de título de créditos, o índice ou a última páxina de cortesía, nos que os trazos áxiles, vermellos e negros, deixan sentir a presenza do calígrafo e se converten en chiscadelas cara a un lectorado avezado.

Por todo o sinalado, a edición deste libro de artista promove diferentes niveis de lectura do poemario *Porque te quero*, acentuando o carácter *crossover* deste (Beckett, 2013), e faise a través duns signos que son ao un tempo lingüísticos, plásticos e icónicos (Berissi, 2018), os cales contribúen para un diálogo harmónico entre a tipografía e a caligrafía, configurando un auténtico manifesto estético e a revelación dun estilo inconfundible. Nuns e noutros casos, as imaxes remarcen o universo creativo da voz poética adulta e acentúan a carga simbólica, reelaborando na lectura visual unha nova lectura textual, máis profunda e transcendente.

Non se pode esquecer que a disposición dos textos nas páxinas reflicte a relación da letra co espazo, a cal evoca unha materialidade e unha sonoridade, fronte ao branco e o baleiro, significativos nestas páxinas de grandes dimensións, nas que o artista cuida con detalle a distribución dos poemas no espazo e mesmo incide nos significados a través do lettering.

## Conclusións

*Porque te quero* é unha obra que representa no sistema literario galego un caso particular, tanto polo proceso editorial seguido, primeiro nunha colección comercial, despois nunha edición de libro de artista, coma pola perspectiva sobre a temática da afectividade que se recrea. Neste sentido, *Porque te quero* reflicte unha visión da familia e da relación paterno-filial distanciada do patriarcado e contribúe a unha representación cultural que promove unha lectura do doméstico máis equilibrada, baseada no afecto e no diálogo creativo, fundamentalmente entre a figura paterna e os fillos, aínda que deixando sentir tamén ao longo da obra as referencias á figura materna. Así, tal como sinala Polo (2011), o libro de artista transcende o estético e aporta moita información da sociedade do momento, o que nos permite achegarnos ao pensamento do propio creador.

Mais, se na edición comercial se dilúe a xénese e se acentúa a autoría de Ramos, na edición do libro de artista o proceso invértese na metamorfose do libro tradicional e estandarizado, ao acentuarse a través da imaxe e da linguaxe plásticaa fusión co texto, aportando outra forma de comunicación e liberándonos da razón. É aí onde se acentúa o significado irónico dos textos, fronte ao que é preciso un lectorado atento, que comprenda que a imaxe refire algo distinto, que hai que recoñecer pistas visuais que contradín, subverten ou amplían significados, advertíndolle que ten que estar atento e ir máis alá do

significado literal, que ten que reflexionar sobre o sentido mesmo das sinerxías creadas (Arizpe e Styles, 2004).

O libro de artista promove unha experiencia estética e interpretativa máis libre e suxestiva, amósase como unha galería que se toma na man, algo persoal que constitúe unha experiencia única, con múltiples capas e estratos de ideas, que inducen ao lectorado a interactuar coa obra. Na edición artesanalhai unha exploración máis fonda do valor narrativo e comunicativo da linguaxe visual, promóvese unha concepción do libro como lugar de encontro estético, como un laboratorio, un todo creativo, no que cada unha das partes se converten en elementos empregados polo artista para transmitir significado (Nikolajeva, 2016), abordando dun modo máis orgánicoa corporeidade do libro, no que salientan as dimensións extraordinarias e a alta calidade dos materiais, o que contribúea un espectro máis amplo de potencial lectorado e require dunha lectura compartida adulto/infancia.

As ilustracións figurativas da edición convencional sitúanse próximas á reiteración e o sentido literal do texto, mentres que as colaxes do libro de artista sobranceana relevancia dos momentos significativos do universo creativo e contribúen á deconstrución en secuencias relacionais vinculadas ao sentido da identidade, da presenza e consonancia da voz poética e dos seres evocados, por momentos co-creadores, como son Aldara e Mateo.

Por todo o dito, o poeta, artista plástico, calígrafo e editor non sacrifica nada do seu universo creativo, senón que o expande ao integrar os xogos subversivos e lúdicos, aspectos moi do gusto das crianzas, que se interesan polas formas nas que se entrelazan a vida e a obra dun artista, asomándose aos numerosos contextos da arte (Greenberg, 2004), na que é preciso escoitar a súa voz e valorar as súas producións artísticas e verbais, como fai Baldo Ramos.

### Referencias bibliográficas

- AGRELO-COSTAS, E. , e PIÑEIRO, A.(2021). La poesía educadora de emociones. *Tejuelo*, 33, 185-216.
- ARIZPE, E., e STYLES, M. (2004). La lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales. <http://www.redalyc.org/pdf/402/40280319.pdf>
- BECKETT, S. (2013). *Crossoverpicturebooks: A genre for allages*. TaylorandFrancis.
- BERISSI, M. (2018). La letra manuscrita. *Fuera de Margen*, 21, 30-33.
- CABRERA MOLINA, A. (2015). *El libro-arte y la infancia*. Universidad Complutense de Madrid. Tese de doutoramento.
- CRESPO (2010). Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(1), 9-26.
- CRESPO-MARTÍN, B. (2012). El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15(1), <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>

- CRESPO-MARTÍN, B. (2014). El Libro de Artista de ayer y hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 215-232.
- FREIRE PÉREZ, E.L. (2018). Casas-Mapa. Espazos da memoria. *Elos.Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 5, 73-90.  
<https://doi.org/10.15304/elos.5.4261>
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- GREENBERG, J. (2004). Encounters with Artin and of the Classroom. In J. Flood, S. Brice & D. Lapp (ed.). *Handbook of Research on Teaching Literacy Through The Communicative and Visual Arts* (pp. 813-815). International Reading Association.
- JUAN CANTABELLA, A., e CORRERO IGLESIAS, C.(2014). Entre el juego y la experimentación: libros de artista para primeras edades. *Revista Había una Vez*, 18,  
<https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2014/168919/rhuv18.pdf>
- LAMP (sd). LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento. <http://lamplibrodeartista.blogspot.com/>
- MÍNGUEZ-GARCÍA, H. (2018). Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria. *Arte, individuo y Sociedad*, 30(3), 519-540.
- NEIRA PIÑEIRO, M.R. (2012). Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado. *Lenguaje y textos*, 35, 131-138.
- NIKOLAJEVA, M. (2016). Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks. In L. Sipe & S. Pantaleo (Eds.). *Postmodern*



- picturebooks: play, parody, and self-referentiality* (pp. 55-74).  
Routledge.
- PAZ, M. (2023). La poesía que no se alimenta de su entorno suele ser anacrónica y vacía. *Astorga Redacción*, 3 setembro.  
<https://astorgaredaccion.com/art/33881/la-poesia-que-no-se-alimenta-de-su-entorno-suele-ser-anacronica-y-vacia>
- PHILLPOT, C. (1985). Some Contemporary Artists and Their Books. In *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop.
- POLO, M. (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de documentación*, 14(1), 1-26.
- ROSENBLATT, L.M. (2002). *La literatura como exploración*. Fondo de Cultura Económica.
- SILVEIRA, P. (2001). *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. UFRGS.
- VENEROSO, M. C. (2017). Libros de artista e libros raros: aproximações. *Perspectivas em Ciências da Informação*, 22, 185-198.  
<https://doi.org/10.1590/1981-5344/3240>
- VILCHIS, L. C. (2009). Las lecturas ajenas: el libro de artista. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 11(2), 91-100.
- WINNICOTT, D. W. (1971). *Realidad y juego*. Gedisa.

# Livro-objeto, livro de artista? A produção contemporânea brasileira de Gustavo Piqueira

*Diana Navas*

---

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)**

## **Resumo**

Imersa em um contexto marcado pela multiplicidade de linguagens, bem como por um grande avanço da indústria gráfica, a produção literária preferencialmente endereçada a crianças e jovens tem incorporado, em sua arquitetura, a confluência de diferentes linguagens e explorado as diversas possibilidades ofertadas pela engenharia do papel. Deparamo-nos com um crescente aumento de obras híbridas, nas quais texto verbal, ilustração e design inter-relacionam-se de modo profícuo, com especial valorização da componente material como elemento construtor de sentidos. No cenário crítico brasileiro, este

## **Abstract**

Immersed in a context marked by the multiplicity of languages, as well as by a great advance of the graphic industry, the literary production, preferably addressed to children and young people, has incorporated, in its architecture, the confluence of different languages and explored the diverse possibilities offered by the paper engineering. We are faced with a growing number of hybrid works, in which verbal text, illustration and design are interrelated in a productive way, with special emphasis on the material component as an element that builds meanings. In Brazilian critical context, this type of

tipo de produção, além de pouco explorada, ainda não apresenta uma nomenclatura claramente definida, oscilando entre livro de artista e livro-objeto. Exemplo disso são *Nove meses* (2018) e *Bibi* (2019), duas obras do autor, ilustrador e designer brasileiro Gustavo Piqueira, obras aqui selecionadas como *corpora* deste estudo. Almeja-se, a partir da leitura, demonstrar o papel narrativo assumido pela componente material na (re)construção de sentidos das obras, evidenciar a leitura sinestésica que demandam, bem como destacar o papel ativo assumido pelo leitor, aspectos esses convergentes entre as denominações livro-objeto e livro de artista. Ao mesmo tempo, busca-se discutir como tais obras desafiam a crítica e parecem, a partir de diferentes estratégias, escapar a qualquer rótulo ou categoria engessada.

### **Palavras-chave**

Materialidade; projeto gráfico; Livro-objeto; Livro de artista; Gustavo Piqueira.

production, in addition to being little explored, still does not have a clearly defined nomenclature, oscillating between an artist's book and an object-book. An example of this are *Nine Months* (2018) and *Bibi* (2019), two works by the Brazilian author, illustrator and designer Gustavo Piqueira, books selected here as *corpora* of this study. Based on the reading, the aim is to demonstrate the narrative role assumed by the material component in the (re)construction of the meanings of the works, to highlight the synesthetic reading they demand, as well as to highlight the active role assumed by the reader, aspects that converge between the denominations object-book and artist's book. At the same time, an attempt is made to discuss how such works defy criticism and seem, from different strategies, to escape any rigid label or category.

### **Keywords**

Materiality; Graphic project; object book; Artist book; Gustavo Piqueira.

## **Livro de artista e livro-objeto: (in)definições**

Conceber o livro como um objeto conduz-nos, quase que imediatamente, a imaginá-lo tal como o conhecemos hoje –no formato de *códex*, suporte esse que reúne vários cadernos de papel. O livro como suporte no século XXI, no entanto, é resultado de um processo. Conforme nos ensina Paiva (2010, p. 15), «o livro moderno nasce de uma longa evolução da escrita, do suporte, da aprendizagem, da observação, do conhecimento, da demanda, da técnica, da indústria, do *métier*». Reorganizando o saber e o querer humano ao longo da história, o livro – e sua arquitetura – «comunica experimentações, acúmulos, resultados. Ilustra invenções e adequações de arte e técnica» (2010, p. 15).

É ao acúmulo de criações de arte e técnica que assistimos, portanto, na produção contemporânea. As possibilidades do livro, como objeto, estão intrinsecamente relacionadas às suas evoluções técnicas – que possibilitam que, concretamente, seus traços físicos possam ser revistos, modificados e reinventados – bem como às evoluções sociais, haja vista que podem alcançar sentidos diversos quando expostos diante de leitores pertencentes a diferentes espaços e tempos.

Partindo dessas considerações, ao nos depararmos com a produção contemporânea preferencialmente endereçada a crianças e jovens leitores, torna-se importante compreender que esta produção – marcada por significativo e cuidadoso trabalho com a materialidade

do livro – está em estreita consonância com as possibilidades ofertadas hoje pela indústria gráfica, bem como pelos traços de seu público preferencial – leitores imersos na pluralidade e confluência de linguagens. Desta forma, não ocasionalmente, deparamo-nos com um número cada vez maior de livros híbridos, construídos a partir da simultaneidade das narrativas literária, imagética e gráfica, hibridismo esse oriundo «do progresso tecnológico e das descobertas no campo da percepção, incluindo as misturas de materiais, meios e suportes disponibilizados aos artistas e favorecendo a sobreposição e sincronização das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática» (Santaella, 2003, p. 27).

A esses livros – que se instalam sinergicamente entre o literário, o visual e o *design* – têm sido atribuída a denominação de livro-objeto. Trata-se de obras em que elementos materiais – aspecto gráfico, tipologia, cores, formato, papel, acabamento, recortes, texturas, etc.– possibilitam a fusão da narrativa textual com o objeto livro, e assumem um papel narrativo, expandindo os sentidos suscitados pelos textos verbal e imagético. Em outras palavras, estamos diante de obras que integram o processo de significação da narrativa verbo-visual-sensorial, graças a um cuidadoso trabalho com a materialidade, constituindo-se como obras a serem manuseadas e experimentadas, «objetos táteis-sensoriais dotados de espacialidade, estruturas híbridas ideia-objeto» (Miranda, 2006, p. 14). Nesse aspecto, conforme bem exemplifica Haslam (2010, p. 10) ao descrever o papel desempenhado

pelo designer neste tipo de produção, «o design do livro representa para o mundo da escrita o que a cenografia e a direção teatral significam para o mundo da fala no teatro. O autor fornece a peça e o designer faz a coreografia do espetáculo».

Aos livros-objeto estão também associados outros termos, como livro ilustrado, livro sensorial, livro interativo, livro brinquedo, livro imagem. Apesar de suas especificidades, apresentam em comum o fato de poderem ser compreendidos como «objeto(s) de transfiguração da leitura que materialize o sensório, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais. Objetos que estabeleçam uma nova emoção no leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo. » (Paiva, 2010, p. 91).

Uma outra denominação tem sido também frequentemente associada ao livro-objeto: o livro de artista.

livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência final, o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas. (Bury, 1995, n. p)

No cenário da crítica literária brasileira, no entanto, ainda não há consenso em relação às aproximações ou divergências entre estas

duas nomenclaturas. Se, por um lado, alguns pesquisadores e artistas consideram-nas como sinônimas:

O livro de artista ou livro-objeto é um objeto de arte que fala por si mesmo, podendo extrapolar inclusive o próprio conceito do «livro», não necessitando de serem lidos para serem compreendidos. Na verdade, a leitura deve ocorrer na estrutura geral do livro, e não pelo seu texto. Em sua grande maioria, livros de artistas são objetos de experimentação, podendo conter múltiplos discursos e poéticas. (Viégas, 2017, n. p)

outros buscam estabelecer certa hierarquização entre elas, inserindo o livro-objeto como uma subcategoria do livro de artista. Paiva (2010, p. 91) assim se posiciona:

[...] o termo livro de artista [...] inclui a categoria *livre-jeu* (livro-brinquedo), livros objetos, flip book, pop-up, fore edge. Porque todos se mesclam a práticas de vanguarda que tentam valorizar a manipulação experimental das linguagens – textuais, visuais, táteis, sonoras, olfativas – e/ou expandir o acesso à arte pela criação do interesse de leitura lúdico – o que se faz por gosto, prazer, divertimento – ou fantástico – prodigioso, extraordinário, fora do comum.

Compartilha também desta perspectiva o escritor, ilustrador e designer Gustavo Piqueira que, em entrevista concedida por e-mail <sup>41</sup>, afirma:

O livro de artista é a utilização do livro como suporte por artistas visuais. Geralmente sem grandes invenções em termos de materialidade — algo meio que «fundado» pelos livros do Ed Ruscha nos anos 1960 e também do Dieter Roth (ainda que este último às vezes brinque com suportes) — e com uma narrativa que é muito pertencente a esse universo.

Já o livro objeto, enquanto subcategoria, também geralmente é obra de artistas visuais, mas, nele, a materialidade é o principal narrador. Tanto que muitos deles têm constituição de obra de artes visuais — tiragem única, para ser exibidos em museus ou galerias e, muitas vezes, sem poderem ser manuseados.

Sem objetivar, neste estudo, concluir a discussão acerca de qual seria a nomenclatura mais adequada a ser empregada pela crítica, consideramos aqui que ambos — livro-objeto e livro de artista — referem-se a obras que ultrapassam a linguagem verbal, constituindo-se como objetos visuais, e/ou táteis, sonoros, olfativos, em função de um conteúdo essencial ligado à sua materialidade. Em nossa compreensão, apresentam como possível diferença, no entanto, o papel assumido por

---

<sup>41</sup>Entrevista concedida à autora deste estudo por e-mail em 24 de abril de 2023.



esta materialidade. Enquanto no livro-objeto a materialidade é um elemento central, assumindo papel narrativo; no livro de artista ela é um meio utilizado para alcançar uma determinada finalidade artística. Aproximam tais categorias, para além de um significativo trabalho com a materialidade em seu processo de construção, a demanda por uma leitura sinestésica, bem como o papel ativo assumido pelo leitor no processo de leitura de obras deste cariz.

São esses pontos de aproximação que almejamos aqui discutir a partir da leitura de duas obras de Gustavo Piqueira: *Nove meses* (2018) e *Bibi* (2019), evidenciando como são frágeis as tentativas de categorização dessas narrativas na contemporaneidade, cenário em que as produções artísticas rompem as fronteiras entre suas diferentes linguagens constitutivas.

### **A produção contemporânea de Gustavo Piqueira: entre o livro-objeto e o livro de artista?**

Nascido e residente em São Paulo, Gustavo Piqueira é escritor, ilustrador e designer. À frente da Casa Rex, seu estúdio, já recebeu mais de 500 prêmios internacionais de design gráfico. Sua atuação – vasta e plural – está intrinsecamente relacionada ao modo como concebe o design: como um diálogo. Como resultado dessa perspectiva, assistimos não apenas a seu livre trânsito por todas as áreas do design gráfico, mas também à remoção das tradicionais

fronteiras da profissão, expandindo sua atuação por ilustrações, objetos, tipografia.

Piqueira conta, atualmente, com mais de trinta livros de sua autoria já publicados, todos eles revelando, como traço comum, a mescla entre design, história, arte e literatura, bem como a dissolução dos limites entre o real e o ficcional.

Publicado em 2018 pela editora Lote 42, *Nove meses* é um livro que nos desafia à primeira vista: poderíamos ainda denominar de livro uma obra que se constrói a partir de diferentes suportes e linguagens? No formato de uma caixa, que simula ser um livro – incluindo até mesmo uma fita marcadora de página –, a obra não apresenta título naquilo que seria sua capa. Nela, deparamo-nos com um globo de resina acrílica colada na parte frontal, em cujo interior há um inseto morto. Apenas na «lombada» dessa caixa conhecemos o título, a autoria e a editora responsável pela publicação e, em sua «contracapa», uma breve sinopse (figura 1).

Fig. 1. Capa e contracapa de *Nove Meses*



A abertura da caixa põe-nos em contato com três narrativas construídas a partir de diferentes suportes: um livro «tradicional», cuja capa, envolta em uma jaqueta de papel de seda branco, não traz qualquer título ou menção à autoria e editora; um conjunto de vinte cartões postais e uma narrativa visual fotográfica.

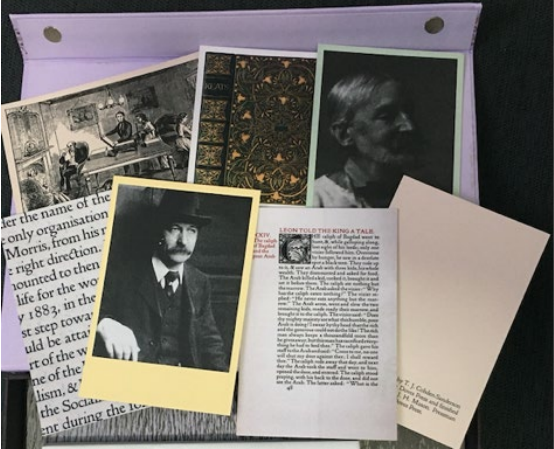
Aparentemente tradicional, o livro narra, simultaneamente, duas histórias – uma ficcional e outra real: a de um pai que aguarda, no presente, o nascimento de seu filho; a da disputa por uma fonte tipográfica do século XIX. Dividida em nove capítulos, cada um deles intitulado com a designação de um mês, a obra alterna dois diferentes focos narrativos – um, em primeira pessoa, que, recorrendo à estrutura do diário – estratégia essa empregada pelo autor visando reforçar o caráter de «real» dos fatos narrados –, conta-nos a disputa pela fonte tipográfica; e outro, em terceira pessoa, que conta os nove meses de espera de um homem – não nomeado – pelo nascimento de seu filho.

A distinção entre as narrativas ocorrerá, no entanto, não apenas em função do enredo ou da alternância do foco narrativo, mas por meio da própria materialidade do livro. Para além da ausência de elementos paratextuais nesse livro-texto (título, autoria, editora) – nada comuns neste tipo de produção – Piqueira recorrerá à exploração da tipografia. A alternância entre as duas narrativas ocorrerá por meio do uso do itálico e do redondo, respectivamente, permitindo, desta forma, pela mancha na página, materializar a polifonia do texto.

À trajetória da Doves Press, emblemática private press inglesa do ensandecido Thomas Cobden-Sanderson, responsável pela escrita do diário com que temos contato no livro-texto, será, por seu turno, narrada a partir do conjunto de postais. Neles, além de fotos do «suposto» Cobden-Sanderson e de outras personagens mencionadas na obra literária – e dizemos suposto porque Piqueira estabelece, constantemente, o jogo entre o real e o ficcional, impedindo o leitor de confirmar, de imediato, se a foto condiz com as das conhecidas personagens históricas – deparamo-nos com páginas de obras como *Paradise Lost*, de Milton; a abertura da *Doves Bible*; a encadernação para poemas de Keats feita pela Doves Bindery; a fonte tipográfica Johnston Sans, criada por Edward Johnston, dentre vários outros textos verbo-visuais-gráficos (figura 2). Tais textos, oferecidos ao leitor na forma de peças de um *puzzle*, uma vez que não apresentam numeração e, portanto, podem ser consideradas em qualquer ordem, necessitam por ele ser (re)ordenadas a fim de que os sentidos suscitados pela narrativa

literária no livro-texto possam ser (re)criados e/ou ampliados. É válido observar como, novamente, o jogo entre o real e o ficcional proposto no livro-texto é reforçado por meio da materialidade gráfica em *Nove meses*. Os postais são impressos em papel cartão, com gramatura e textura semelhante aos postais reais, com fotos em preto e branco que simulam a antiguidade dos materiais que o leitor temem suas mãos. Além disso, ao trazer postais com fotos e imagens de páginas de obras clássicas da literatura, mencionadas ao longo da narrativa literária, o leitor é conduzido a conceber a história e todas as informações contidas nos postais como «reais», de maneira que se diluem não apenas as fronteiras entre as linguagens artísticas (literatura, fotografia, design), mas também as da realidade e da ficção.

Fig. 2. Postais como peças de um puzzle a ser (re)construído



Soma-se ao livro-texto e aos postais uma narrativa visual fotográfica, a qual a crítica tenderia a classificar como um livro de artista (figura 3), visto que, nela, deparamos-nos apenas com imagens capturadas por uma máquina fotográfica que, recorrendo ao uso do *zoom in* e do *zoom out*, oferece-nos repetidas paisagens a partir de diferentes perspectivas. Sem um estabelecimento lógico-sequencial das fotografias, as quais capturam as margens de um rio, as pedras que o cercam e os líquenes que se formam em uma aparente ponte que o cruza – cabe ao leitor, novamente, (re)construir e ampliar os sentidos construídos a partir das demais narrativas, tarefa essa que é realizada com o auxílio dos elementos gráficos. Isso porque se a imagem recorrente das águas do rio e da formação dos líquenes sugerem a passagem do tempo, a materialização dessa ideia ocorre por meio de fotografias feitas com a lente objetiva desfocada e por meio de imagens marcadas por cores pouco nítidas e sombras, sugerindo, ambas estratégias, a ideia de memória e de um tempo transcorrido a ser rememorado.

Fig. 2. Narrativa visual fotográfica



Apesar de aparentemente desconexas – e observemos como se faz necessário o constante uso do termo «aparentemente» ao nos referirmos à obra, apontando para o caráter de simulacro continuamente por ela assumido – as três narrativas entrecruzam-se, convergindo para um tema comum: a transitoriedade do ser humano, a fugacidade da vida. Quando o leitor encontra este fio condutor, consegue compreender, então, o título da obra e o globo de resina acrílica colado na parte frontal da caixa: simulando um útero, o globo aponta para o gerar da vida e, ao trazer em seu interior um inseto morto, destaca a sua efemeridade. Os arabescos presentes em toda a caixa também assumem sentido: se considerarmos que, para o povo muçulmano, eles significam a representação do mundo invisível e impalpável, do infinito e da grandiosidade da natureza da criação de

Allah, seremos conduzidos a pensar na potência e na transitoriedade da vida.

Desta forma, é possível observar que toda a construção do projeto gráfico de *Nove meses* não é gratuita ou feita de forma a adornar o livro, tornando-o simplesmente mais atraente. As componentes materiais da obra assumem potencial narrativo, contando a(s) história(s) juntamente com o texto literário e ampliando os seus possíveis sentidos.

*Bibi*, publicada em 2019 pela Lote 42, é também uma obra em que Piqueira promove a confluência da tríade – texto verbal, ilustração e design – na construção narrativa. Diferentemente de *Nove meses*, a obra apresenta o formato tradicional de livro, despertando, no entanto, a atenção do leitor o fato de a capa trazer quatro pequenas ranhuras em torno do título, o que, de modo imediato, não pode ser por ele interpretado (figura 4). A ausência de folha de rosto e ficha catalográfica tradicionais também desautomatizam o olhar do leitor: deparamo-nos, inicialmente, com uma ilustração que será repetida com o virar de páginas. A narrativa verbal inicia-se no verso desta ilustração: «Esta é a história de Bibi. » (Piqueira, 2019, n. p).



Fig. 4. Capa e página inicial de *Bibi*



A narrativa verbal, recorrendo ao uso de vocábulos simples e frases curtas, bem como de perguntas e ordens direcionadas ao narratário, solicitando a sua constante interação, estabelece claro diálogo com a ilustração, a qual, colorida e inicialmente abstrata, vai, entretanto, com o virar de duplas páginas, revelando personagens de claros contornos. Em razão do horizonte de expectativas do leitor (Jauss, 1994), tais elementos verbais e imagéticos conduzem-no a pensar que está diante de um livro ilustrado infantil, concepção essa que é reforçada pelo projeto gráfico. As páginas, sem fólios, são impressas em papel couchê fosco, com gramatura de 150g/m<sup>2</sup> – recorrentemente empregado na impressão de livros ilustrados – além de uma tipografia que garante clara legibilidade, confirmando a ideia de tratar-se de um livro ilustrado preferencialmente endereçado a crianças.

Uma primeira ruptura com este horizonte de expectativas, no entanto, é sinalizada pelo texto verbal: «Você está achando que este é um livro infantil por causa destas ilustrações multicoloridas e sorridentes, deste texto curto em letra grande, não é mesmo?» (Piqueira, 2019, n. p). Advertido pelo narrador – por meio do texto verbal – acerca de elementos que, no entanto, referem-se a outras linguagens compositivas do livro (ilustração, tipografia, cores), o leitor é apresentado ao protagonista, Bibi, ou melhor, a Fabiano, um homem de mais de trinta anos. É então que, com a virada de página, ocorre a efetiva ruptura com o horizonte de expectativas, visto que o leitor deixa, verbal e, também, imagética e materialmente, de estar diante de um livro ilustrado infantil (figura 5). Isso porque, se o texto verbal sugere a mudança de conteúdo, de modo a torná-lo mais «adequado» a um homem adulto: «Melhor então trocar isto aqui, né? Deixar com uma cara mais adequada ao Bibi. Mas sem perder a animação» (Piqueira, 2019, n. p), tais mudanças são incorporadas pelo projeto gráfico, havendo a alteração da tipografia empregada – agora com fonte bem menor, alternando entre as cores azul e rosa neon – e a mudança do tipo de papel empregado. Confeccionadas em papel *offset* 150g/m<sup>2</sup>, papel que demanda manipulação mais sensível, no sentido de evitar rasgos – e, portanto, mais «compatível» com a leitura realizada pelo público adulto, as páginas trazem ilustrações completamente diferentes daquelas empregadas no início da obra (Figura 5). De caráter expressionista, as ilustrações são elaboradas a

partir do uso da risografia, técnica japonesa que tem como base a impressão por estêncil, e que garante cores próprias e vibrantes, além de uma aparência artesanal, haja vista que se compõe por manchas, nuances, camadas de cores e mesmo deslocamentos gerados por sobreposições. A tríade texto verbal, ilustração e projeto gráfico alertam, assim, o leitor sobre sua inserção em um livro ilustrado adulto.

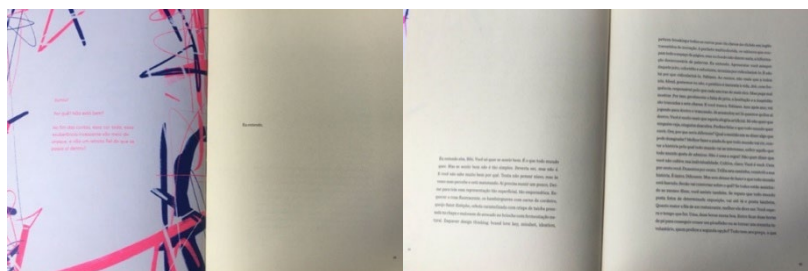
Fig. 5. Alterações no texto verbal, imagético e gráfico



Observa-se, portanto, que a leitura da obra ultrapassa a leitura tradicional – que demanda do leitor o acionar de sua intelectualidade e da visão – suscitando que outros sentidos como o tato, por exemplo, participem do ato da leitura, uma vez que a mudança na gramatura e tipo de papel assumem, na obra, função narrativa.

É a um novo romper de seu horizonte de expectativas a que será convidado o leitor nas páginas seguintes. Diante da solidão sentida por Fabiano em função de ser obrigado, na contemporaneidade, a fingir «um prazer de viver, consciência social e ostentação disfarçada» (Piqueira, 2019, n. p), o narrador sugere uma mudança no conteúdo até então abordado, mudança essa que, em função do texto literário solicitar a intrínseca relação entre forma e conteúdo, implica, portanto, mudanças na componente material do livro, que assume, agora, uma forma «tradicional», sugerindo que assuntos densos e sérios precisam ser expressos por uma materialidade que também denote isso. As páginas agora são impressas em papel *pólen* e não apresentam ilustrações. Diagramadas com margens amplas, que garantem maior conforto de leitura, as páginas passam a apresentar fólhos e há uma clara mudança na tipografia empregada, a qual, na cor preta e em tamanho menor, conferem-na um aspecto «tradicional» (figura 6).

Fig. 6. Projeto gráfico e página dupla do livro «tradicional»



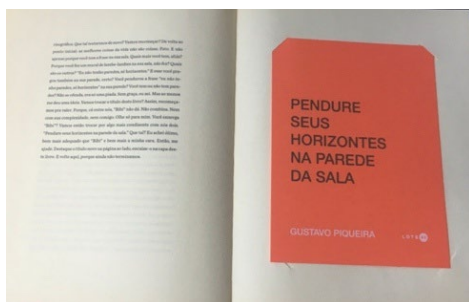
Já imerso na narrativa e ciente de estar diante de um romance tradicional, o leitor é novamente levado à ruptura de suas expectativas, sendo convidado, agora, a alterar o título do livro, o que lhe é sugerido, no entanto, não somente por meio do texto verbal:

[...] Vamos trocar o título deste livro? Assim, recomeçamos pra valer. Porque, cá entre nós, «Bibi» não dá. Não combina.[...] «Pendure seus horizontes na parede da sala». Eu achei ótimo, bem mais adequado que «Bibi» e bem mais a minha cara. Então, me ajude. Destaque o título novo na página ao lado, encaixe-o na capa deste livro. E volte aqui, porque ainda não terminamos. (Piqueira, 2019, p. 42)

Na página seguinte, o leitor é materialmente colocado diante de um encarte a ser destacado e que pode substituir o título inicialmente dado à obra (figura 7), reforçando, desta forma, não apenas o papel ativo a ser por ele desempenhado na construção da narrativa, mas a demanda por uma leitura sinestésica, que envolve seus diferentes sentidos e uma diferente forma de manipulação do objeto livro. Além disso, por meio deste convite, o leitor passa a compreender as ranhuras presentes na capa de *Bibi*, bem como a importância deste elemento gráfico – a capa e seu título – na composição de uma obra: «Que tal? Funcionou? Virou outro livro, não? Outro livro. «Pendure seus horizontes na parede da sala. » Modéstia à parte, eu adorei. A partir de

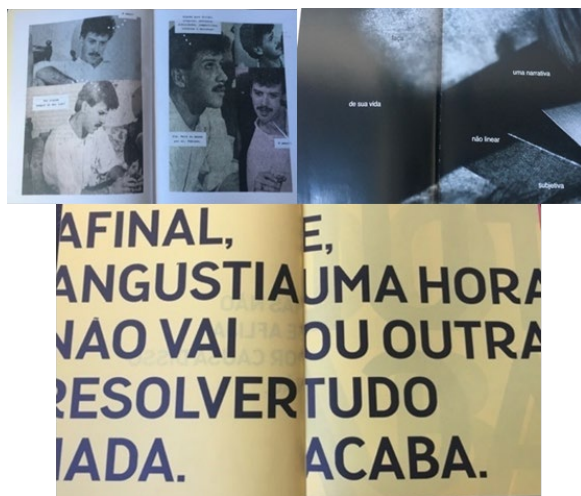
agora, nenhum eventual leitor vai se aproximar de você esperando topar com um bobo alegre. [...]» (Piqueira, 2019, p. 42).

Fig. 7. Encarte a ser destacado para substituir o título de *Bibi*



A desautomatização do olhar – e dos demais sentidos do leitor – não se esgotam aqui. O virar de páginas colocará o leitor ainda diante de uma fotonovela, de um livro de artista e o que podemos denominar de tipografias expressivas (figura 8).

Fig. 8. Forma e conteúdo em consonância na fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva



Construída não apenas por um enredo melodramático, a fotonovela literalmente materializa-se diante do leitor por meio de páginas sem fólios, impressas em papel *offset* de baixa gramatura (56g/m<sup>2</sup>), com fotografias antigas, em preto e branco, dispostas em quadros de diferentes dimensões, alertando, mais uma vez o leitor, sobre a intrínseca relação entre o conteúdo narrado e a forma que ele precisa assumir – verbal, imagética e graficamente – e, em especial, para a necessidade de uma leitura que se faz também com a ponta dos dedos, no sentir das diferentes gramaturas e tipos de papel.

A imersão do leitor, por seu turno, em um livro de artista, ocorrerá com uma nova alteração do conteúdo, e a consequente mudança gráfica: inserção de fotografias e variação do tipo de papel

empregado —páginas impressas em papel couchê brilho, de alta gramatura (170g/m<sup>2</sup>), com o espaço em branco sendo explorado como elemento narrativo, por palavras dispersas ao longo de sua extensão —construídas com a tipografia alternando nas cores branca e preta —, à semelhança da poesia concreta. Verbal e sinestesticamente o leitor é convidado, junto a Fabiano, a ser «contemporâneo», o que implica: «faça/ de sua vida/ uma narrativa/ não linear/ algumas/poucas/ palavras/ abertas/ potentes» (Piqueira, 2019, n. p), convite esse a que se segue uma nova alteração do título da narrativa, com um novo encarte sendo materialmente oferecido ao leitor para substituir a capa atual da obra.

A obra encerra-se com a inserção da personagem e do leitor em meio à tipografia expressiva, recorrente no universo da publicidade. Será por meio de frases curtas, da diferente diagramação da página, impressa em papel *Superbond* (80g/m<sup>2</sup>) na cor amarela, e da exploração de diferentes tipografias na cor preta, que o leitor assistirá —verbal, visual e materialmente —ao encerramento da narrativa. Isso porque, se o texto verbal afirma: «Tudo acaba, quer ver?» (Piqueira, 2019, n. p), estas palavras vão assumindo dimensões tipográficas cada vez maiores a ponto de ocuparem toda a página, tornando-se ilegíveis, compondo, ao final, uma página apenas na cor preta, a qual concretiza, materialmente, o encerramento da narrativa.

Conforme pode ser observado, Piqueira, em *Bibi*, eleva as linguagens compositivas da obra como seus verdadeiros protagonistas



fazendo ecoar, ao longo de toda a narrativa, a questão: o conteúdo define a forma? Ou é a forma que molda seu preenchimento? O autor não a responde, mas provoca o leitor a pensar como a construção da narrativa não se limita ao plano verbal, mas estende-se ao seu aspecto imagético e, principalmente, material. Disso resulta uma leitura que ultrapassa o recorrer aos olhos e ao cérebro, mas que exige também outros sentidos, em especial o tato, estimulado a cada virada de página – com uma nova gramatura e tipo de papel podendo ser lidos.

### **Considerações finais**

Como pode ser observado a partir da leitura de *Nove Meses* e *Bibi*, Gustavo Piqueira propõe a construção de obras cujas composições são marcadas pelo hibridismo, pela confluência entre a linguagem literária, a ilustração e o design. Nelas, as componentes visuais e materiais, longe de se constituírem como mero adornos ao texto literário, revelam-se potencialmente narrativas.

Em se tratando, de forma mais específica do trabalho com a componente material –um dos aspectos que aproxima o livro-objeto do livro de artista –, nota-se que Piqueira confere a esta componente uma forte carga narrativa, colocando em jogo, em cada uma de suas produções – e recorrendo, para isso, a diferentes estratégias, conforme pôde ser observado em *Nove meses* e *Bibi* –os papéis que desempenham elementos como o formato, o tipo e a gramatura do papel, a tipografia, as cores, a diagramação, dentre tantos outros na arquitetura das

narrativas, elementos que, lidos sinergicamente com as imagens e com o texto literário, permitem a (re)construção e expansão de sentidos da obra.

A leitura das linguagens verbo, visual e gráfica, se, por um lado, garante ao leitor a construção de um repertório que ultrapassa o literário, por outro, dele demanda uma leitura sinestésica, que implica mais do que sua visão e intelecto. O leitor lê também com a ponta dos dedos, sentindo, literalmente, a materialidade das páginas e construindo a partir dela sentidos, conforme pode ser claramente observado em *Bibi*. Dele, espera-se, ainda, diferentes formas de manipulação do livro, visto caber-lhe não apenas o virar de páginas tradicional: o leitor da obra de Piqueira abre caixa, manipula postais, destaca encartes, reconstrói a capa do livro, ou seja, empreende uma leitura que envolve seu próprio corpo.

A esse envolvimento físico do leitor, soma-se a espera por uma atuação ativa dele também em termos intelectuais. O leitor precisa ler, sinergicamente, texto verbal, ilustração e projeto gráfico, concatenando-os para que diferentes camadas de sentido possam ser alcançadas. Cabe a ele unir peças de um *puzzle* – o que ocorre materialmente em *Nove meses* por meio dos postais, por exemplo – para (re)construir a narrativa, visto que uma sequência de como ler os diferentes materiais que compõem essa narrativa híbrida não é ofertada. No caso de *Bibi*, por sua vez, exige-se desse leitor o conhecimento de diferentes gêneros textuais – em termos verbais,

visuais e gráficos – para que a provocação feita pelo leitor da relação entre forma e conteúdo possa ser compreendida.

A partir dessas reflexões, seriam os livros de Gustavo Piqueira livros-objeto ou livros de artista? As respectivas leituras mostram-nos que não é possível esta distinção de forma categórica. Basta observarmos, que, ainda que *Nove Meses* possa ser considerado como um livro-objeto, dada a relevância que a materialidade assume em sua construção, também poderia se encaixar em outras subcategorias, tais como a de livro de artista, ao trazer, conforme mencionado, em sua composição, a brochura de fotos. *Bibi*, por seu turno, coloca em jogo diferentes subcategorias – livro ilustrado infantil, livro ilustrado adulto, fotonovela – e, inclusive, o próprio livro de artista. Desta forma, observando não apenas essas, mas o conjunto de obras do autor, percebe-se o seu desejo de escapar das mordanças impostas pelo rótulos e engessadas categorias, visto que se elas, quando na ocasião de seu surgimento, mostraram-se subversivas, hoje parecem já acomodadas em seus respectivos circuitos de difusão e comercialização e, para tanto, obedecem a comportamentos bastante pré-determinados – ainda que, via de regra, finjam o contrário.

### **Referencias bibliográficas**

BURY, S. (1995). *Artists' Books: The Book As a Work of Art, 1963–1995*.

Scholar Press.

HASLAM, A. (2010). *O livro e o designer II*. 2 ed. Edições Rosari.

- JAUSS, H. R. (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. Ática.
- KRESS, G. (2010). *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge.
- MIRANDA, L. H. N. (2006). *Livros-objeto, Fala-forma*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- OLIVEIRA, A. P. F. (2017). *O hibridismo e a expansão das narrativas no livro-objeto infantil contemporâneo*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio. Rio de Janeiro.
- PIQUEIRA, G. (2019). *Bibi*. Lote 42.
- PAIVA, A. P. M. (2010). *A aventura do livro experimental*. Autêntica; EDUSP.
- PIQUEIRA, G. (2018). *Nove meses*. Lote 42.
- SANTAELLA, L. (2003). *Cultura e artes do pós-humano*. Paulus.
- VIÉGAS, R. . (2017). O que é um livro do artista? *Casa Tamarindo – casa de cultura e arte contemporânea*. 18/Abr. /2017 [.http://casatamarindo.blogspot.com/2017/04/o-que-e-um-livro-do-artista-o-livro-do.html](http://casatamarindo.blogspot.com/2017/04/o-que-e-um-livro-do-artista-o-livro-do.html).

# Das artes tradicionais ao livro de artista: desafios contemporâneos do livro-objeto

*Ana Margarida Ramos*

---

**Universidade de Aveiro, Portugal**

## **Resumo**

Pretende-se, com este estudo, ancorado na análise de alguns livros-objeto e livros-álbum atuais que tiram partido da materialidade, proceder a uma reflexão sobre a forma como volumes contemporâneos destinados ao público infantil, publicados em editoras independentes e especializadas, revisitam e recriam tradições artísticas muito antigas, procedendo à sua reconfiguração para novos públicos e sob novas formas e objetos, com afinidades com o universo do livro de artista.

## **Palavras-chave**

Sustentabilidade; Artes tradicionais; Materialidade; Tara Books; Akiara.

## **Abstract**

The aim of this study, anchored in the analysis of some current object-books and album-books that take advantage of materiality, is to reflect on the way in which contemporary volumes aimed at children, published by independent and specialised publishers, revisit and recreate very old artistic traditions, reconfiguring them for new audiences and in new forms and objects, with affinities with the universe of the artist's book.

## **Keywords**

Sustainability; Traditional Arts; Materiality; Tara Books; Akiara.

## Introdução

Pretende-se, com este estudo, ancorado na análise de alguns livros-objeto e livros-álbum atuais que tiram partido da materialidade, proceder a uma reflexão sobre a forma como volumes contemporâneos destinados ao público infantil, publicados em editoras independentes e especializadas, revisitam e recriam tradições artísticas muito antigas, procedendo à sua reconfiguração para novos públicos e sob novas formas e objetos, com afinidades com o universo do livro de artista (Drucker, 2004, 2017).

Além disso, e ainda que sejam incluídas em projetos comerciais de grande circulação, estas publicações procuram manter elementos de construção artesanal, dando uma individualidade e um cunho pessoal e singular a cada livro, investindo, mais uma vez, na materialidade (tipo de papel, técnicas de impressão e de encadernação, entre outros).

A publicação de vários volumes com chancela da Tara Books, como *Do!* (2010), de Ramesh Hengadi, Shantaram Dhadpe e Gita Wolf, *A village is a busy place!* (2016), de V. Geetha e Rohima Chitrakar, e *The Deep* (2020) de Mayur Vayeda e Tushhar Vayeda, ou mais recentemente a edição de *Obrigado, Mãe Terra!* (2022), com ilustrações de Vanina Starkoff, pela Akiara Books, ilustram uma tendência que merece atenção por parte da crítica, na medida em que o livro-objeto parece estabelecer uma ponte entre universos artísticos muito distintos, mas também entre culturas igualmente diferentes, as tradicionais, as indígenas e as mais eruditas e sofisticadas,

contribuindo para a elisão de fronteiras e, sobretudo, para um certo hibridismo das propostas que merece estudo e reflexão.

**Para uma definição do livro-objeto: na fronteira entre o livro-álbum, o livro-brinquedo e o livro de artista**

Em resultado da conjugação de várias características que assentam na valorização da dimensão material do livro, fazendo incidir a atenção do leitor sobre o objeto e o suporte como elementos que comunicam sentidos em articulação com o conteúdo, decorrente do trabalho ao nível do design gráfico, com impacto no processo de leitura e interpretação, tipologias editoriais como as do livro-objeto, livro-álbum, livro-brinquedo ou mesmo livro de artista podem surgir muitas vezes parcialmente sobrepostas, inibindo a definição de fronteiras estanques entre si.

Ainda assim, é comum associar-se o livro-álbum ao formato que procura construir relações sinérgicas entre texto e ilustrações (Nodelman, 1988; Nikolajeva e Scott, 2001; Sipe, 2001), surgindo como iconotexto (Hallberg, 1982), sendo ainda sublinhado o contributo do suporte material do livro (Linden, 2013) para a construção de sentidos, nomeadamente através da valorização dos elementos peritextuais (Ramos, 2020).

Por seu turno, o livro-brinquedo (Martins, 2020) surge comumente associado aos conceitos de ludicidade e a valorização da dimensão material do suporte/objeto não tem, na maioria dos casos,

uma proporção semelhante ao nível do investimento literário dos textos. Nesta medida, as propostas associadas a este segmento, apesar das exceções, tendem a ser mais massificadas, muitas vezes associadas a grandes tiragens, privilegiando a manipulação física em detrimento da leitura do texto, o que as situa no âmbito do entretenimento.

Em oposição, a definição de livro de artista (Drucker, 2017; Scott, 2014; Valecchi, 2022) assenta nos conceitos da singularidade e da irrepetibilidade, associado à ideia de objeto único. Curiosamente, a leitura do conteúdo do livro de artista passa, também aqui, à semelhança do que acontece com o livro-brinquedo, para um lugar secundário, atendendo ao relevo da(o) forma(to), podendo o texto estar ausente ou ser ilegível. Estas tipologias têm em comum a valorização da materialidade e do suporte ou do objeto, constituindo este, em graus diversos, elemento signifiante por excelência. Ainda assim, e apesar das diferenças, as reverberações do livro de artista no contexto da literatura para a infância são significativas, ainda que localizadas.

Sendo a relação do livro de artista com o universo infantil a menos evidente, uma vez que aquelas produções são entendidas como criações únicas e exclusivas, pertencendo a um universo cultural mais erudito e sofisticado, sendo, muitas vezes, objeto de exposição e não estando disponíveis no mercado editorial tradicional, interessa perceber que propostas acessíveis ao público infantil mantêm afinidades com o universo do livro de artista, entendendo-o aqui em



sentido mais amplo. Esta questão reveste-se ainda de maior pertinência quando se constata que a grande maioria dos estudos sobre o livro de artista são realizados a partir dos estudos artísticos e não tanto dos estudos literários, no sentido em que estes objetos são mais entendidos como obras de arte do que como livros ou mesmo literatura propriamente dita, já que neles ocorre uma secundarização da palavra e da própria leitura (em sentido tradicional). Contudo, o potencial criativo destas propostas é suscetível de influenciar outros tipos de edições, como sublinhou Valentina Valecchi (2020), tomando como ponto de partida a obra de Bruno Munari. A atenção sobre o suporte e a natureza material do livro bem como a preponderância da imagem sobre o texto, instigando a surpresa, o questionamento e a reflexão, e consequentemente a imaginação e a criatividade, são tendências que fizeram escolae ainda hoje dominam o segmento editorial infantil e que decorrem em grande medida da prática e do pensamento do criador italiano (Campagnaro, 2019).

Assim, interessa sublinhar o propósito assumidamente experimental, ao nível da intencionalidade autoral dos livros de artista, com impacto na relação do leitor com o objeto, centrando a atenção na forma, que ganha prevalência sobre o conteúdo. Os objetivos do investimento criativo no formato e nos elementos materiais são também diferentes dos do livro-álbum ou mesmo do livro-objeto, por exemplo, na medida em que não estão ao serviço da confirmação da mensagem, mas têm, sobretudo, um efeito provocador e questionador,

desafiando experimentalmente as possibilidades comunicativas do livro. Neste caso, poderíamos concluir que o livro de artista se define mais pela sua dimensão performativa, enquanto o livro-objeto valoriza a dimensão interativa.

### **Análise do *corpus***

Sem pretensões de exaustividade, pretende-se realizar a análise de quatro obras que ilustram as relações entre as tipologias editoriais já mencionadas, cruzando diferentes formatos, gêneros e possibilidades de leitura e interação, e dirigindo-se a públicos também eles abrangentes. Em comum, as publicações selecionadas têm, além do investimento na materialidade e no suporte, com implicações ao nível da construção de sentidos e de possibilidades de leitura e formas de interpretação e interação, o relevo na dimensão artesanal do fabrico do livro, seja em termos das escolhas do papel, técnicas de impressão e de encadernação. Esta opção, como se verá, não é gratuita ou inocente e tem uma relação direta com os conteúdos, temas e universos recriados nos vários volumes, todos eles recuperando, recriando e revalorizando culturas tradicionais, incluindo indígenas, com ênfase em questões ligadas às relações entre os seres humanos e a natureza, numa lógica de sustentabilidade e de existência em rede.

As obras analisadas são *Do!* (Tara Books, 2010), de Ramesh Hengadi, Shantaram Dhadpe e Gita Wolf, *A village is a busy place!* (Tara Books, 2016), de V. Geetha e Rohima Chitrakar, *The Deep* (Tara Books,

2020) de Mayur Vayeda e Tushhar Vayeda, e *Obrigado, Mãe Terra!* (Akiara Books, 2022), com ilustrações de Vanina Starkoff.

O volume *Do!*, publicado pela editora indiana Tara Books em 2010, com autoria partilhada entre Ramesh Hengadi, Shantaram Dhadpe e Gita Wolf, foi distinguido internacionalmente com diferentes prémios, com destaque para o Bologna Ragazzi Award em 2010, na categoria New Horizons.

A proposta, claramente original, apresenta-se como uma tentativa de recuperação e revalorização de elementos visuais da pintura tradicional warli, forma particular de escrita, utilizada pela comunidade indiana homónima. Esta linguagem, assente na técnica do pontilhado e tracejado, para criar linhas, formas, volumes e texturas, conjugada com o recurso a formas geométricas simples, criando pictogramas, visando reproduzir cenas e contextos da vida da comunidade onde tem origem, era usada para decorar vários tipos de superfícies, incluindo muros, paredes e chão de habitações, através da pintura, tradicionalmente feita a cor branca, resultando de uma pasta de arroz e colas naturais.

O livro mantém-se fiel à técnica ancestral, quer em termos das formas, quer da cor, já que recorre à impressão em serigrafia a cor branca, sob um fundo escuro, uma vez que o papel usado é feito de algodão reciclado, mantendo a cor original (não lixiviado) e uma certa textura.

Do ponto de vista do conteúdo, trata-se de uma proposta algo híbrida, uma vez que parece manter afinidades com o universo dos livros didáticos ou informativos, apresentando-se como uma sucessão de verbos, que correspondem a diferentes ações que surgem ilustradas ao longo das páginas. Além disso, o livro também pode ser visto como um livro didático com a inclusão de atividades, uma vez que, na última página, o próprio leitor é também convidado a desenhar as personagens, mimetizando o estilo de ilustração em questão. Este aspeto é particularmente relevante se atentarmos ao facto de o livro resultar de um trabalho colaborativo, como é perceptível através da autoria partilhada, abrindo-se, ainda, à participação e intervenção do leitor.

Deste modo, não estamos perante um texto narrativo, mas enumerativo, muito condensado, ainda que ampliado pela componente visual e por um peritexto explicativo final. Do ponto de vista material, este é o objeto aqui em análise mais próximo do livro «tradicional», uma vez que apresenta o formato do códice, ainda assim trata-se de uma proposta de fabrico completamente artesanal, desde a preparação do papel à costura manual, incluindo a impressão, como a cinta que acompanha o volume faz questão de sublinhar.

Já do ponto de vista do conteúdo, uma leitura mais atenta permitirá perceber que o volume se centra nas ideias de elogio e de valorização de culturas e práticas ancestrais sustentáveis (agricultura, pesca, alimentação, vida em sociedade), realizadas em articulação com

a natureza. Nesta medida, a enumeração de formas verbais no infinitivo (ou no imperativo, se atendermos à exclamação presente no título) reitera uma dimensão ativa, veiculada pela ideia da sucessão de ações, podendo igualmente ser entendida como apelo ao movimento, à ação e à participação na própria vida social de forma produtiva e lúdica. As ilustrações, complementando o texto, apresentam um conjunto muito diversificado de atividades ligadas ao trabalho, ao lazer, às rotinas do quotidiano, promovendo o reconhecimento e a identificação por parte dos leitores, mesmo se oriundos de realidades e contextos distintos. Em articulação com o universo revisitado, tem impacto a dimensão artesanal que caracteriza igualmente as atividades recriadas, muitas delas realizadas ao ar livre, em espaço rural/natural e em contacto com a natureza e com os animais. Destaque-se que estes surgem muitas vezes elevados à categoria de protagonistas, ou pelo menos agentes, surgindo com um destaque equivalente ao dos seres humanos. O facto de os verbos aparecerem na forma do infinitivo impessoal permite que os sujeitos a que se referem sejam muito variados e, de acordo com as ilustrações, que complementam o texto, incluem, em muitos casos, tanto os seres humanos como os animais. Puxar, beber, carregar, comer, lutar, sentar, trepar, dormir ou até pescar, são exemplos de tarefas partilhadas por diferentes personagens. Destaque-se, ainda, o relevo da «manualidade», da atividade física e da ideia de construção ativa e partilhada, realizada em comunidade, como valores-chave de uma convivência social

integradora. Nesta medida, o livro recria uma relação aparentemente harmoniosa do homem com a natureza, uma espécie de simbiose, onde não parecem estar presentes hierarquias ou subordinações. Outro ponto relevante a ter em conta prende-se com a questão do género e idade das personagens, promovendo uma representação alargada da comunidade, uma vez que os pictogramas, apesar do seu carácter estilizado, permitem a distinção entre diferentes personagens, refletindo a variedade existente na sociedade.

Igualmente alvo de distinções, como a inclusão na seleção White Ravens em 2016, *A village is a busy place!* (2016), de V. Geetha e Rohima Chitrakar, também publicado com chancela da Tara Books, é um livro cartonado, desdobrável, constituído por oito painéis que formam um longo friso vertical. A obra, que integra atividades de descoberta e de identificação, funcionando aparentemente como um jogo com vista a desenvolver competências de observação e interpretação de imagens, é mais uma vez uma homenagem a culturas e tradições ancestrais indianas. Desde logo, do ponto de vista do objeto, trata-se de um livro inspirado pelo estilo da pintura «Bengal Patua», que consiste numa sucessão de imagens organizadas narrativamente pintadas em rolos de tecidos com recurso a cores fortes e contrastantes e muitos detalhes. Além disso, o livro recria as tradições culturais do povo Santhal (Santal), uma das maiores comunidades indígenas da Índia, observáveis em vários elementos da arquitetura, vestuário, instrumentos musicais e utensílios de trabalho,

mas também festividades e rituais representados. Apresenta, ainda, evidentes semelhanças com o formato do *Wimmelbilderbuch* ou *wimmelbook* (livro com imagens escondidas ou livro formigueiro), o que permite diferentes tipos de leitura, seja como uma grande narrativa visual ou um conjunto de micronarrativas paralelas/simultâneas.

Nesta medida, a publicação em análise funde diferentes culturas ancestrais e dá a conhecer aos leitores contemporâneos as suas especificidades, surgindo como uma espécie de elogio da vida e das rotinas das comunidades tradicionais, dando conta da sua diversidade e riqueza. Trata-se, assim, de uma proposta que assenta no propósito da valorização de tradições específicas da vida em comunidade, chamando a atenção para atividades e atores que tendem a passar despercebidos e, em alguma medida, a desaparecer no contexto contemporâneo. A observação das cenas de forma faseada, orientada por um texto explicativo que não só enquadra e contextualiza a cena, mas instrui o leitor a descobrir alguns dos seus protagonistas, aproximando-se de um jogo, desenvolve a capacidade de concentração dos leitores, a sua atenção aos pormenores, colaborando no desenvolvimento de competências de leitura profunda, articulando informações que vêm quer do texto, quer das ilustrações. A concentração da informação nas imagens, com a presença de muitas personagens e várias cenas, surge como desafio adicional à descoberta dos elementos referidos no texto, mas a leitura não se esgota neste jogo,

já que há muitos elementos adicionais que podem ser explorados, de acordo com os objetivos do leitor. Nesta medida, existe a possibilidade de criação/descoberta de mais histórias nas imagens, dando ao leitor a possibilidade de se tornar em coconstrutor de sentidos, pela liberdade e autonomia que a publicação instiga, permitindo múltiplas e irrepetíveis leituras. Outro ponto a ter em consideração tem a ver com a necessidade de realização de inferências e da leitura de implícitos com base nas informações apresentadas pelo texto e pelas ilustrações. A presença de questões abertas, por exemplo, promove a busca de respostas pessoais, mas a aparentemente simples e objetiva descrição das práticas e rituais pode suscitar reflexões mais profundas. Por exemplo, por que razão são apenas as mulheres que preparam os alimentos para a festa de casamento? Por que razão há outras atividades feitas exclusivamente por homens? Qual o relevo dos animais na vida da comunidade, atendendo a que estão presentes em todas as cenas? Como conjugam as pessoas os momentos de trabalho com os de lazer?

A dimensão híbrida da proposta, combinando a dimensão informativa e até não ficcional, com a interativa e lúdica, associada ao jogo, mas também a criativa e literária, associada às possibilidades de imaginar outras histórias, é ainda reiterada pelo suporte e pela materialidade, uma vez que o livro permite a sua transformação num friso que pode ser afixado numa parede, dando origem a um outro objeto com outras utilidades e possibilidades de leitura. O diálogo



intertextual e interartístico com outras manifestações culturais, em particular a arte Bengal Patua, abre a possibilidade de, tal como aqueles rolos narrativos usados para contar histórias de vários tipos nas comunidades rurais, acompanhadas por canções e música, também aqui alargar o uso do objeto a uma dimensão performativa, transformando-o num mural decorado ou num suporte para uma performance oral/musical.

Com chancela da mesma editora, conhecida pelo trabalho desenvolvido com artistas locais e formas de arte tradicionais de diferentes regiões da Índia para produzir livros únicos *The Deep* (2020), da autoria dos irmãos Mayur Vayeda e Tushhar Vayeda, retoma, com características renovadas e sofisticadas, a arte tradicional warli, procedendo à sua reconfiguração em novos contextos. Já alvo de análise em outro estudo (Ramos, 2022), este volume distingue-se pelo hibridismo genológico que o caracteriza, entre o livro-objeto, o livro de artista (artesanal) e o livro-álbum, mas também entre a ficção e a não ficção, integrando elementos da biografia, da narrativa de viagens e das memórias. Do ponto de vista material, o livro também se destaca pela sofisticação estética da proposta, assente no cariz artesanal e singular (apresentando-se como uma edição limitada e numerada). Como elementos de singularização da edição – claramente na fronteira entre o livro de artista e o livro artesanal – destacam-se a coloração manual do papel da capa, criando padrões irrepetíveis, a encadernação seguindo o modelo da costura japonesa, o que implica mais trabalho

artesanal, além da impressão serigrafada. Estes elementos materiais, contudo, articulam-se e complementam o texto, numa proposta que funde forma e conteúdo, uma vez o texto dá conta de um percurso formativo e de descoberta dos autores, desde as suas origens na cultura warli até à sua formação especializada, numa residência artística no Japão. Deste modo, o livro recorre ao tipo de técnica de ilustração próprio da cultura indiana Warli, mas a encadernação do livro selecionada é uma homenagem à cultura japonesa.

Trata-se ainda de um livro assumidamente crossover, destinado a um público alargado, possivelmente adulto, pela forma como recria uma viagem ou um percurso de vida que tem tanto de físico/espacial como de espiritual, uma vez que dá conta de um processo de crescimento e de aprendizagem, centrado não só na valorização da cultura de origem e no seu reconhecimento e promoção, mas também na forma como o conhecimento mais aprofundado e mais sistemático sobre essa cultura conduz os narradores na descoberta de novas realidades e culturas, exprimindo o deslumbramento perante a novidade e a diversidade do mundo, novas paisagens, novas culturas e seres vivos. Também a este nível, o livro interseta a questão da recuperação, revalorização e divulgação das culturas e saberes ancestrais, sublinhando a identidade cultural dos seus autores em termos linguísticos e artísticos, por exemplo, com a questão da globalização e da interculturalidade, numa abertura a outros saberes, culturas e línguas, funcionando como uma espécie de fusão do local e

do universal. Nesta medida, o livro parece consistir numa proposta de abolição de fronteiras no que diz respeito às experiências culturais e artísticas, sendo a sugestão da viagem às profundezas entendida em sentido metafórico ou simbólico, como a viagem às origens e à génese cultural comum e partilhada entre os povos.

O último livro analisado foi editado em Espanha, mas encontra-se traduzido e disponível em língua portuguesa. Trata-se do volume *Obrigado, Mãe Terra!* (2022), com ilustrações de Vanina Starkoff, e chancela da editora catalã Akiara Books. Este livro desdobrável de grande formato, constituído por 18 painéis, forma um longo friso ilustrado de 3 metros de extensão de leitura horizontal. Os 18 segmentos, organizados numa sequência lógica, reforçada pela articulação entre texto e ilustração, podem ser observados isoladamente ou em conjunto, constituindo uma sequência coerente construída em torno do reconhecimento e da valorização dos elementos da natureza. O texto, que corresponde ao discurso dos povos indígenas da América do Norte (os Haudenosaunee ou Confederação das Seis Nações Iroquesas) traduzido a partir do Mohawk, apresenta características híbridas, podendo ser lido como uma oração de graças, um poema, ou mesmo um cântico de louvor da natureza e dos vários elementos que a constituem e que são, um a um, valorizados e reconhecidos pelo seu contributo para os seres humanos. A dimensão poético-lírica do texto é reforçada não só pela forma, com recurso a uma estrutura versificada, mas também pela existência de

um refrão, inclusivamente reproduzido na língua original (livro bilingue), que funciona como uma espécie de mantra, unindo todos os fragmentos e segmentos textuais e visuais. A dimensão oral do texto, que marca a sua génese, está presente em várias passagens, sendo particularmente evidente no uso de repetições, anáforas e outras estruturas de cariz paralelístico. O cariz performativo é igualmente reforçado pela dimensão física do processo de leitura, associada ao desdobrar e desenrolar do livro que pode transformar-se num longo friso ou numa estrutura em espiral.

Do ponto de vista visual, para além do formato, é relevante atentar na ilustração que retoma elementos da tradição cultural representada no texto, observáveis na seleção das cores e das formas, algumas com particular significado simbólico, como é o caso da variação cromática entre cores quentes e frias, recriando diferentes momentos do dia, mas também diversos espaços naturais, ou da presença reiterada de formas redondas e circulares, associadas aos ciclos da existência, por exemplo.

Trata-se de uma proposta que, em simultâneo, se propõe resgatar e recriar elementos de culturas tradicionais e ancestrais num formato moderno, inovador, capaz de as divulgar amplamente, junto de públicos diversos, mas que também reitera, de forma mais ou menos implícita, preocupações atuais, ligadas à defesa do meio ambiente, ao apresentar uma cultura cuja vivência pode ser entendida como profundamente ecológica, assente na ideia da existência em rede,

onde todos os elementos naturais surgem em relação de interdependência. Neste sentido, a obra permite vários tipos de leituras e interpretações, de cariz mítico-religioso, ecológico ou poético-lírico, por exemplo, atendendo, neste último caso, a que se trata de uma ode à natureza e aos elementos que a constituem, além de um elogio da diversidade, da variedade, da riqueza do mundo natural.

### **Considerações finais**

Em termos globais, os livros analisados partilham uma sofisticação e singularidade que está sobretudo patente no investimento realizado ao nível do design gráfico. Contudo, esta valorização da dimensão material dos livros não se trata de um mero exercício estético, mas corresponde antes a uma exploração das possibilidades de interação entre conteúdo e forma, amplificando os sentidos de leitura possíveis de verdadeiros artefactos. Neste sentido, a própria dimensão artesanal (manufaturada) das propostas, visível em termos técnicos e formais, nomeadamente através do recurso à impressão em serigrafia, a encadernações manuais, ao papel de algodão reciclado, à colagem do papel de modo a criar longos frisos ou às edições numeradas limitadas, por exemplo, apresenta-se em estreita sintonia com os universos culturais recriados, muitos deles ancestrais, onde as práticas produtivas manuais têm especial impacto. É, assim, evidente, uma relação dos temas ligados ao elogio ou à revalorização das culturas tradicionais com os formatos e a materialidade dos livros, também eles

mais próximos desse tipo de práticas editoriais ou literárias. A própria autoria partilhada de alguns dos volumes, que se apresentam como uma espécie de projetos colaborativos, devedores de inspirações e trabalho diversificado (incluindo a construção do livro) de vários intervenientes, parece sugerir igualmente essa reminiscência tradicional da literatura oral, circulando na comunidade.

Outro ponto em comum entre as obras analisadas prende-se com o cariz assumidamente híbrido das publicações, seja ao nível do género literário, do formato editorial ou dos destinatários preferenciais, situando-se na fronteira entre a literatura e a não ficção, mas também entre o livro jogo, o livro de atividades e o livro-objeto, sem esquecer que partilham características do livro artesanal e do livro de artista. Esta hibridez, que resulta, em larga medida, de estratégia de inovação e de experimentação editorial, não parece ser alheia à questão da edição independente e especializada destes volumes, em chancelas que procuram justamente a valorização do livro infantil como objeto estético de grande relevo. O seu reconhecimento, através de vários prémios e distinções (White Ravens; Bologna Ragazzi Awards; London Book Fair Award...), tem ajudado a confirmar a sua qualidade e tem impacto na definição de tendências mais globais de valorização da materialidade do livro infantil e da sua dimensão estética. Em alguns casos, abre consideravelmente as possibilidades de leitura, sublinhando a dimensão crossover das propostas (Beckett, 2012), mais lúdicas ou mais centradas na sua dimensão estética (em alguns casos

incluindo o cariz performativo, através da relação física especial que o leitor tem de manter com o livro).

Finalmente, destaque-se, a transversalidade do tema da sustentabilidade presente nos vários volumes em análise, sobretudo manifestada através das ideias de rede, de ecossistema e de ligação entre todos os elementos naturais e entre os seres vivos. Sem explicitar esta relação, ela fica particularmente patente na forma como são recriadas cenas do quotidiano, numa interação equilibrada e sustentável de todos os elementos. Nesta medida, a possibilidade da realização de leituras «ecológicas» das obras em análise decorre não apenas dos temas e da forma como eles são tratados, mas estende-se ao próprio projeto de criação e fabrico dos livros, também ele em linha com a ideia de sustentabilidade do próprio fabrico dos livros e dos temas que eles propõem.

De alguma forma, conclui-se, desta análise, que o livro-objeto se apresenta como um formato especialmente vocacionado para estabelecer uma ponte entre universos artísticos muito distintos, mas também entre culturas igualmente diferentes, as tradicionais, as indígenas e as contemporâneas, estas últimas tidas como mais eruditas e sofisticadas, contribuindo para a elisão de fronteiras e de visões mais conservadoras e hierarquizadas da arte.

## **Referencias bibliográficas**

### **Obras analisadas**

- GEETHA, V., e CHITRAKAR, R.(2016). *A village is a busy place!*. Tara Books.
- HENADI, R., DHADPE, S., e WOLF, G.(2010). *Do!*. Tara Books.
- STARKOFF, V. (2022). *Obrigado, Mãe Terra!*. Akiara Books
- VAYEDA, M., e VAYEDA, T. (2020). *The Deep*. Tara Books.

## Estudos

- BECKETT, S. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*.  
Routledge.
- CAMPAGNARO, M. (2019). Materiality in Bruno Munari's Book Objects:  
The case of Nella notte buia and I Prelibri. *Libri e Liberi*, 8(2), 359-  
379. <https://doi.org/10.21066/carcl.libri.8.2.7>
- DRUCKER, J. (2004). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.
- DRUCKER, J. (2017). Artists' books and picturebooks: generative  
dialogues. In B. Kümmerling-Meibauer (ed.). *The Routledge  
Companion to Picturebooks* (pp. 291-301). Routledge.
- HALLBERG, K. (1982). Litteraturvetenskapen och  
bilderboksforskningen. *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 3, 163–  
168.
- LINDEN, S. (2013). *Album[s]*. Éditions De Facto.
- MARTINS, D. (2020). *O Lugar do Livro-Brinquedo na infância e na  
Literatura: Arquitetura, (Inter)Texturas e Outros Desafios*. Tese de  
Doutoramento. Universidade do Minho.
- NIKOLAJEVA, M., e SCOTT, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland  
Publishing.



- NODELMAN, P. (1988). *Words about Pictures*. Athens: University of Georgia Press.
- RAMOS, A. M. (2020). Hibridismos e contaminações: a propósito do livro-álbum como formato omnívoro. In P. Pereira, E. Madalena, I. Costa, (org.), *Mix e Match: Poéticas do Hibridismo* (pp. 173-194). Húmus Editores.
- RAMOS, A. M. (2022). A fluidez de formatos, géneros e públicos: desafios da leitura de *The Deep*. In D. Navas, A. M. Ramos (org.). *Livro-objeto para todas as idades* (pp. 95-111). Semente Editorial
- SCOTT, C. (2014). Artists' Books, Altered Book, and Picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer, (ed.). *Picturebooks. Representation and Narration* (pp. 37-52). Routledge.
- SIPE, L. R. (2001). Picturebooks as aesthetic objects. *Literacy, Teaching and Learning*, 6(1), 23-42.
- VALECCHI, V. (2022). Books That Are Like Walking in Quiet Spaces: Artist's Books, Unreadable Books, Prebooks and Their Heirs. *Img Journal*, 4(7), 328-347. <https://doi.org/10.6092/issn.2724-2463/15135>

# La ingeniería de papel como recurso atractivo y objetual en la lectura del libro ilustrado de no ficción

*Marta Sampériz Hernández*

---

**Universidad de Zaragoza**

## **Resumen**

Diversos estudios (Goga et al. , 2021 y Grilli et al. , 2020) centran su atención en la reciente innovación artística que se está observando en las propuestas actuales del libro ilustrado de no ficción. Un tipo de innovación estética, en el tratamiento de la información del libro ilustrado de no ficción, que se combina con la utilización de recursos materiales, objetuales y tridimensionales en versión pop-up (Ramos, 2019; Sampériz, 2022). Presupuestos que coinciden con las aportaciones de Tabernero (2022) sobre la estimulación de la respuesta emocional y sensorial con la lectura física del libro ilustrado de no ficción. Por tanto, se pretende analizar de

## **Abstract**

Several studies (Goga et al. , 2021 and Grilli et al. , 2020) focus their attention on the recent artistic innovation that is being observed in current proposals for non-fiction picture books. A type of aesthetic innovation, in the treatment of information in the non-fiction picture book, which is combined with the use of material, objectual and three-dimensional resources in pop-up version (Ramos, 2019; Sampériz, 2022). Assumptions that coincide with Tabernero's (2022) contributions on the stimulation of the emotional and sensory response with the physical reading of the non-fiction picture book. Therefore, the aim is to

qué manera los libros ilustrados de no ficción incorporan la ingeniería del papel como recurso artístico y objetual que capta la atención del lector y lo involucra de forma activa en la lectura. Para tal fin, se pretende realizar el análisis de dos de las obras pertenecientes a la colección de libros tridimensionales en gran formato, como *Pop-up Tierra* (2020) y *Pop-up Bosques* (2022), pertenecientes a la editorial Edelvives (Ideaka). El presente estudio se enmarca en el marco del Proyecto I+D+i (PID2021-126392OB-I00) «LENFICEC» dirigido por la Dra. Rosa Tabernero Sala.

### **Palabras clave**

Libro ilustrado de no ficción; Ingeniería de papel; Libro pop-up; Recurso atractivo y objetual.

analyse how non-fiction picture books incorporate the engineering of paper as an artistic and objectual resource that captures the reader's attention and actively involves the reader in the reading. To this end, the aim is to analyse some of the words belonging to the collection of large-format three-dimensional books, such as *Pop-up Tierra* (2020) and *Pop-up Bosques* (2022), published by Edelvives (Ideaka). This study is part of the R&D&I Project (PID2021-126392OB-I00) «LENFICEC» directed by Dr. Rosa Tabernero Sala.

### **Keywords**

Non-fiction picture book; Paper engineering; Pop-up book; Attractive and objectual resource

## **Introducción**

En la actualidad, diversos estudios (como los de Goga *et al.*, 2021 y Grilli *et al.*, 2020) centran su atención en la reciente innovación artística que se está observando en las propuestas actuales del libro ilustrado de no ficción. Un tipo de innovación estética y artística que se combina con la utilización de recursos materiales, objetuales y tridimensionales en ediciones especiales pop-up. Recursos artísticos que intentan aportar al lector el sentido lúdico, atractivo y estético de la lectura del libro ilustrado de no ficción y que según los estudios de Taberero (2022) estimulan sensorialmente la manipulación física del lector en su interacción con la lectura del libro ilustrado de no ficción.

Una renovación artística y visual que se observa también en el tratamiento de contenidos desde la utilización de temáticas innovadoras destinadas al compromiso social, ecológico y medioambiental de los lectores en el siglo XXI (von Merveldt, 2018). Resultan ser libros objeto cuya narración recae en la combinación de imagen y texto divulgativo a lo largo de la disposición espacial de la doble página y cuya información artístico-científica se presenta en forma de infografías, esquemas cronológicos y categorías visuales con la incorporación de elementos materiales.

Diversos estudios indican que son elementos gráficos y materiales que aportan al lector infantil y juvenil un estímulo para la exploración física y objetual desde una perspectiva estética, lúdica y científica. Recursos espectaculares, materiales y gráficos, presentes en

las ediciones de algunos libros ilustrados de no ficción, que funcionan como recurso para captar la atención del lector infantil y eliminar las barreras que a veces supone el aprendizaje o la aproximación a la lectura de conocimientos complejos (Tabernero, 2022).

En el estudio de Tabernero (2022) se indica la naturaleza de los libros ilustrados de no ficción como un género que corresponde al concepto y denominación de álbum ya que existe una interdependencia de ampliación y complementariedad entre texto e ilustración, se produce una ruptura de la linealidad desde la observación de los detalles, se incorpora el concepto de límite por la materialidad del libro objeto y es el autor quien realiza la guía de lectura a través de la estructuración de la información:

Sin duda, en lo que concierne a la identificación del género, conviene precisar si el libro ilustrado de no ficción se entiende desde el concepto de álbum y, sin ánimo de cometer imprecisiones, podríamos pensar que el nuevo libro ilustrado de no ficción, en su mayor medida, corresponde al concepto de álbum ilustrado, puesto que obedece a los parámetros que identifican el álbum como género... (Tabernero, 2022, p. 58)

Asimismo, esta autora (Tabernero, 2022), indica las claves de lectura del libro de no ficción que caracterizan los elementos más representativos de este tipo de libros. Aspectos como la combinación entre elementos de ficción y no ficción, el nuevo enfoque de transmitir

del conocimiento desde la emoción, la materialidad en la construcción de la información, la autoría coral relacionada con el manual de estilo, la lectura caracterizada por la estimulación de la pregunta (González-Yunis, 2011), el desarrollo del pensamiento crítico, la ruptura de la linealidad predominada por la fragmentariedad y la hibridación como eje de construcción del discurso en los libros ilustrados de no ficción (Tabernero, 2022). En este estudio se indica que son libros que se alejan del enfoque enciclopédico tradicional de la lectura de libros de conocimientos, son libros que apuestan por la materialidad como constructo relevante en el aprendizaje de información, se produce una lectura fragmentada en la que el lector adquiere un protagonismo activo, corresponden a la edición de una autoría coral, a un manual de estilo propio y se dirigen a un lector crítico desde la suscitación de preguntas que despiertan la curiosidad (Tabernero, 2022): «Después de esta caracterización de lo que supone el libro ilustrado de no ficción, desde su concepción discursiva en la relación con un lector implícito que se define desde la curiosidad, resta considerar cuál es el lugar de estas obras en la formación de lectores» (Tabernero, 2022, p. 64).

Para esta autora (Tabernero, 2022), la materialidad constituye una de las características más representativas del libro ilustrado de no ficción debido a la evolución que ha generado la lectura en pantallas y la interactividad de un nuevo lector modelo en la sociedad digital: «La materialidad en los libros ilustrados de no ficción se convierte en uno de los elementos fundamentales en este tipo de obras que buscan la

aprehensión del conocimiento a través de la interacción material» (Tabernero, 2022, p. 51). Para esta autora (Tabernero, 2018), la materialidad y la manipulación del lector con la obra se convierten en condiciones indispensables para que la obra y el significado de la misma avance:

En cierta manera, el álbum no ficcional defiende un concepto de infancia que sustenta la adquisición del conocimiento en el desarrollo de la capacidad del niño de aprender a pensar, creando significados en un mundo percibido a través de los sentidos. No es difícil reconocer en esta idea la esencia de pedagogos insignes como María Montessori. (Tabernero, 2022, p. 51)

Por otro lado, la materialidad presente en estos libros ilustrados de no ficción genera, de forma característica, un juego que reta al lector en la búsqueda de conocimientos, de puntos de vista y de perspectivas que nacen de los diferentes niveles de lectura que se pueden encontrar en este tipo de lecturas no ficcionales (Patte, 2008). Según Sara Reis da Silva (2020), la materialidad presente en algunas obras supone un proceso de contacto con el lector, con el libro y con el juego que involucran al lector en la construcción activa de sentidos desde la inmersión física en el acto de la lectura:

Com efeito, em toda as obras relidas, o grafismo, além de muito relevante no que à aproximação (precoce) à narrativa clássica diz respeito, determina o processo de contacto com o jeto-livro, bem como o próprio jogo de manipulação e o itinerário de leitura, que não pode ser linear e que é marcado pela busca e pela surpresa. Pressupõe-se, pois, uma imersão física, sendo o recetor implicitamente convidado a deter-se em detalhes ou a ativar certos mecanismos gráficos e a colaborar na construção do sentido global da publicação. (Silva, 2020, p. 86)

En el estudio de Sampérez y Ramos (2023) se realizó un análisis editorial sobre la edición actual del libro ilustrado de no ficción en España y Portugal y se concluyó que: «Un grupo de pequeñas editoriales independientes especializadas, creadas en el siglo XXI, que apuestan por los libros de no ficción dentro de sus catálogos. También se caracterizan por sus proyectos editoriales innovadores, con énfasis en la valorización de la materialidad y el diseño gráfico de sus libros, concebidos como un todo» (Sampérez y Ramos, p. 132).

Las aportaciones de Sanjuán (2019) expresan el creciente interés que aporta la materialidad en la exploración del lector y la lectora infantojuvenil hacia los objetos tridimensionales y los efectos que éstos producen en la activación del estímulo lector y la creación de juegos estéticos con formatos llamativos. Por su parte, Sanders (2020) señala, en su estudio, que una de las características de estos libros es la de



permitir al lector jugar aprendiendo y permitirle estimular lúdicamente su participación activa durante la lectura con el libro como objeto: «Many problems with school, especially from the perspective of a joyous encounter with knowledge... areas of learning where children can be active participants... the importance of active involvement for enjoyable learning.» (Sanders, 2020, p. 264).

Para autores como Kümmerling-Meibauer y Meibauer (2021) resultan ser libros ilustrados de no ficción cuya característica es el aprendizaje a través del juego. Perspectiva lúdica que se presenta en el diseño objetual de los libros ilustrados de no ficción, observándose así que la materialidad y el formato de estos libros construyen el diseño y la composición del discurso y condiciona la relación entre el libro y el lector o la lectora:

The book as a whole, however, can be characterized as a concept book focusing on the conceptual domain «toys». Some pages just show single objects, such as a ball, a pull toy, and a picturebook, whereas other pages depict a young child doing something with objects, such as sitting on a rocking horse or playing with a bucket in the sand pitch. (Kümmerling-Meibauer y Meibauer, 2021, p. 20)

## **Objetivo**

Como consecuencia de esta eclosión artística y material, en la edición actual de los libros ilustrados de no ficción, con ese estudio se pretende

analizar de qué manera estos libros incorporan la ingeniería del papel como recurso artístico y objetual para captar la atención del lector e involucrarlo de forma activa durante la lectura del libro ilustrado de no ficción. Para tal fin, se pretende realizar el análisis de la incorporación de estos recursos gráficos y materiales a la edición de algunos libros ilustrado de no ficción actuales.

La selección de los títulos a analizar se ha basado en criterios de edición especial en versión pop-up, sobre libros ilustrados de no ficción con contenido de clasificación temática de ciencia o naturaleza. En la actualidad, la editorial Edelvives (con su sello Ideaka) está centrando su atención en la incorporación de libros ilustrados de no ficción con recursos tridimensionales, en versión pop-up. La editorial comenzó en el año 2018 con la publicación de esta colección de libros tridimensionales en gran formato para dar a conocer temas científicos y poder despertar la curiosidad lectora hacia contenidos visuales y objetuales que involucran en el acto físico de la lectura.

La primera obra editada en esta colección fue *Pop-up Luna* en el año 2018. La siguiente obra editada en esta colección fue *Pop-up Volcanes*, en el año 2019. Posteriormente, en el año 2020 esta editorial publicó la obra *Pop-up Tierra*. Y, por último, en el año 2022 se ha publicado dentro de esta colección (con el sello Ideaka) la obra *Pop-up Bosques*.

Tras la revisión general de las cuatro obras, editadas en su versión especial pop-up, se ha decidido que el presente estudio centre

su atención en el análisis de las dos últimas ya que recogen los elementos de edición y diseño de la colección en su totalidad y son las más recientes en su producción e incorporación de aspectos materiales (en versión pop-up) al libro ilustrado de no ficción. Por tanto, unos de los criterios seleccionados para el análisis de estas obras ha sido el de temporalización y edición actualizada.

### **Análisis**

De forma previa al desarrollo del análisis en profundidad, considero oportuno realizar una breve introducción de los elementos paratextuales, la autoría y los elementos textuales más predominantes de esta colección en su totalidad.

#### *Aspectos generales de la colección*

Los cuatro títulos destinan un apartado en las guardas en el que se menciona la autoría del texto, de las ilustraciones y de la ingeniería de papel de la obra. Son obras de tapa dura y gran formato, donde se presenta la información a lo largo de las dobles páginas y en los que se encuentran un total de 5 pop-ups en su interior. En la cubierta y la contracubierta aparecen la dedicatoria de los autores y un proverbio o leyenda temático, en forma de epílogo, para acabar la lectura desde la curiosidad.

Asimismo, aunque no es el objeto de estudio de este capítulo, para el análisis considero necesario contemplar los componentes

textuales y científicos ya que predisponen la organización gráfica y material de las obras. Del análisis textual realizado, se ha observado que existen diversos niveles de información que se complementan con los recursos visuales y materiales a nivel científico y gráfico. Como se aprecia en las dos obras, la doble página funciona como unidad de análisis a través de la cual se distribuye la información textual, en forma de rectángulos, con epígrafes y títulos atractivos que organizan el contenido informacional. Asimismo, el color adquiere relevancia en la presentación del código textual puesto que está vinculado al contenido temático que se expone en cada capítulo. Una de las características representativas del análisis textual es la utilización de preguntas para introducir la respuesta a lo largo del texto y complementarlo con la representación gráfica y material. Por tanto, del análisis textual se puede inferir la utilización de códigos híbridos y artísticos en la presentación del contenido informativo.

#### *Análisis de las dos obras seleccionadas*

Una vez presentadas las características textuales, que sirven como precedente para la composición de la organización artística de estas obras, voy a analizar la perspectiva objetual de los dos títulos seleccionadas en su conjunto:

Del análisis de los elementos objetuales se ha observado que estos libros ilustrados de no ficción utilizan una composición de 5 pop-ups, por cada título, que emergen del pliegue central. Espacio a través

del cual el pop up ocupa el espacio tridimensional del libro ilustrado de no ficción y, dependiendo del contenido que se presenta, narra gráficamente el contenido informacional. En este sentido, el pop up ocupa una disposición tridimensional de forma horizontal a lo largo de la doble página representando las dimensiones del contenido que se está presentando, sin embargo, en la segunda doble página, el pop-up adquiere una disposición espacial en vertical representando así las dimensiones de los contenidos de forma visual. Se podría decir, que el pliegue es la unidad central a través de la cual se distribuyen las imágenes, el texto y el movimiento del pop-up. Igualmente, en los dos títulos seleccionados se observa que, el contenido más especial se refleja con una gran cantidad de detalles visuales en los que el lector se puede parar a observar y manipular activando su movimiento desde el paso de la doble página. En estas obras, se observa también que el contenido de los capítulos más representativos es presentado en versión pop-up: tanto al principio de la lectura, como en el capítulo de temáticas curiosas, en el de leyendas mitológicas y en el de profesiones de cada temática.

Respecto a los detalles visuales, que aparecen en combinación con el pop-up, se analiza su presentación en forma de infografías visuales que simbolizan el efecto de una lupa para ampliar los detalles científico-artísticos de forma atractiva y visual. De esta forma, el lector puede pararse a observar la gran cantidad de detalles informativos que aportan las ilustraciones y que complementan la narrativa visual.

Siendo ésta una intención explícita de los autores, tal y como aparece en la contracubierta de la obra *Pop -up Tierra* (2020): «¡Abre este libro y deja que te inunde la belleza de nuestro planeta! Contempla la metamorfosis y los actuales desafíos del medioambiente desde una perspectiva original». En este sentido, la información gráfica que se presenta en la obra se compone de infografías, esquemas cronológicos visuales y categorías conceptuales gráficas que ocupan la disposición espacial de la doble página. La disposición visual de las imágenes ocupa el espacio del pliegue central que activa el movimiento del pop-up y organiza la información, visual y textual, a lo largo de la doble página captando así la atención visual durante la lectura. También se observan detalles textuales en forma de recuadros gráficos que forman parte de la narrativa científico-artística de la obra.

Un ejemplo de ello sería la doble página del capítulo titulado «Un suceso afortunado» (*Pop-up Tierra*, 2020), en ella aparece un pop-up cuyo movimiento es accionado con el paso de la página y depende del pliegue central. La disposición espacial organiza la narrativa del texto a su alrededor y las infografías —en forma de esquema— señalan, denominan y explican las partes de la tierra.

Otro elemento gráfico y visual característico de la composición de estas obras sería la utilización de nomenclaturas y denominaciones que ocupan la disposición espacial de las imágenes. Términos conceptuales y científicos que se exponen visualmente en los detalles artísticos del pop-up. A modo de ejemplo, en el capítulo titulado «Un

*planeta en ebullición», del título Pop-up Tierra (2020), aparecen denominadas las partes del planeta tierra: El núcleo líquido, el núcleo sólido, el manto, la corteza terrestre y la corteza oceánica. Por tanto, del análisis de estos en capítulos como este se podría decir que el pop-up sintetiza, desde la ilustración y en forma de objeto tridimensional, el contenido científico de cada capítulo estimulando así el placer por la lectura visual de la obra en su interacción con el libro como objeto.*

Así, en estas dos obras se observa que texto científico, ilustración y objeto se unen para aproximar la información divulgativa del planeta tierra y de los bosques. En las dos obras se analiza que la ilustración científica ocupa la mayor disposición espacial de las dobles páginas, así como una gran cantidad de detalles visuales que invitan al lector y a la lectora infantojuveniles a pararse a observar con detalle la información del contenido visual que la ilustración les está proporcionando. La imagen, presenta así, una mayor disposición y atención espacial que el propio texto científico. Del análisis realizado, se observa como característico que la información que se expone en cada capítulo, y se dispone tanto visual como gráficamente a lo largo de la doble página, cobra especial atención a través de la representación material del pop-up en movimiento tridimensional. En este sentido, el movimiento y la interacción del pop-up otorgan mayor sentido a la acción física y a la descripción del contenido que se presenta.

En lo que respecta a los contenidos textuales, ambas obras presentan la información textual de la doble página en forma de recuadros visuales. El contenido se organiza por capítulos, dispuestos a lo largo de las dobles páginas, que se combinan con ilustraciones científicas. Los epígrafes, los títulos y los subtítulos organizan la distribución de la información para guiar la lectura del libro a lo largo de las dobles páginas. El discurso textual, organizado en estructuras geométricas, muestra de forma narrativa el contenido del capítulo y son las letras, en subrayado y con tipografías diferentes, las que captan la información relevante de cada apartado. A este contenido textual se suman las categorizaciones descriptivas, que aparecen junto a las ilustraciones, a lo largo de la doble página, en formato de infografías textuales que clasifican y denominan las partes de las ilustraciones científicas como si fueran mapas y esquemas conceptuales que se complementan con la información gráfica de las imágenes.

En este sentido, las nomenclaturas científicas forman parte de la ilustración y actúan visualmente como atractivo gráfico y textual, con la finalidad de favorecer la construcción de significados durante la lectura del libro ilustrado de no ficción. Asimismo, se puede observar cómo las infografías textuales se complementan e interactúan con la disposición espacial del pop-up en movimiento. Con el paso de la doble página aparece el accionado del pop-up y las distintas categorías nominales que especifican las partes que la figura del pop-up está mostrando como contenido del capítulo. Es necesario resaltar el



atractivo de estos recursos objetuales ya que se complementan con el atractivo de los nombres y los epígrafes que aparecen de forma científica en la explicación del contenido científico. Un ejemplo de ello podría ser el capítulo de la obra *Pop-up Bosques* (2022) titulado «Internet en el bosque». En esta doble página se explica el sistema de las raíces como un segundo árbol encubierto y oculto bajo la tierra. Así, desde el contenido textual se intentan hacer comparaciones metafóricas que interpelan la curiosidad del lector desde el atractivo del juego de las palabras y del léxico metafórico.

En capítulos como «Los oficios del bosque» (*Pop-up Bosques*, 2022) se pueden observar aspectos textuales que interpelan explícitamente a la curiosidad del lector desde la pregunta directa. En las dos obras se ha observado que existe una voz narrativa que guía la presentación de la divulgación científica (Pappas, 2006) y que todavía requiere de una mayor adecuación y complemento al lirismo de las imágenes visuales de forma narrativa. Asimismo, es necesario resaltar que ambas obras presentan contenidos científicos de temáticas que intentan involucrar al lector en la conciencia y compromiso ecológico-social, desde una perspectiva atractiva, objetual y visual, adecuada a la realidad interactiva del lector en el siglo XXI (von Merveldt, 2018; Grilli, 2020). Temáticas de contenidos científicos relacionadas con el cuidado de la naturaleza y la concienciación del cuidado medioambiental que se presentan de forma ficcional, mediante la realización de comparaciones míticas con las leyendas y la fantasía.

Adquiriendo, así, mayor atractivo y complejidad objetual con el movimiento del pop-up que crea un espacio de tridimensional que sale de las páginas del libro y representan esa simbología referencial de adentrarse en el mundo de la materialidad y la fantasía. Ejemplo de ello sería la enciclopedia animada del mundo de la biodiversidad que se presenta en el capítulo del libro *Pop-up Tierra* (2020), en este capítulo el pop-up emerge del plieguey ocupa el espacio tridimensional del lector y de la lectora infantojuveniles con un juego de cartas entrelazado en forma de pirámide que pretende evocar y simular las relaciones complejas de la biodiversidad para alimentarse y reproducirse en su hábitat.

Observándose así que estos códigos visuales, textuales y objetuales, conforman la complementariedad y la interacción de los dos libros como objeto y cuya narración recae en la combinación de materialidad, imagen y texto. Coincidiendo así con los estudios de Colón et al. (2022) sobre el papel de la materialidad como componente que forma parte del discurso visual y textual de la obra. Resultan ser recursos atractivos que suscitan la exploración de materiales tridimensionales y aproximan al lector y a la lectora (infantojuveniles) al juego, el placer y el descubrimiento de la ciencia desde la lectura. Sensaciones que se activan con la manipulación física y objetual del libro como recurso para la estimulación sensorial, emocional y lúdica que provoca leer la ciencia en estos dos libros ilustrados de no ficción. Este tipo de obras, en versión pop-up, coinciden con las aportaciones

de Tabernero (2022) ya que consiguen estimular los sentidos y la capacidad de asombro desde la lectura del libro ilustrado de no ficción. Aportan un tipo de lectura estética y artística que se combinan con la lectura de conocimientos científicos. Además, en estas dos obras se observa que resultan ser un recurso objetual para atraer la atención — del lector y de la lectora infantojuveniles— y les permite perder el miedo al conocimiento de contenidos científicos que tradicionalmente eran presentados de forma más compleja y expositiva en los libros de conocimientos.

Del análisis de estos libros se infiere que proponen un tipo de lectura de conocimientos artísticos y objetuales que hacen de la lectura del libro lustrado de no ficción un acto físico de aproximación. Estableciendo así una relación más directa entre lector, texto y contexto que favorece el aprendizaje de conocimientos científicos de forma lúdica y atractiva. Con la edición pop-up de estas obras, el acto de lectura se convierte en un momento de interacción física y sensorial que aporta placer a la lectura científica, artística y material durante la lectura. Debido a la organización complementaria entre texto, imágenes y pop-up, el lector puede escoger un tipo de lectura fragmentada por capítulos y pararse a observar los detalles gráficos y materiales que le aportan conocimientos sobre el tema científico y captan su atención. La lectura de estos títulos supone un reto atractivo al lector por el que integra diversas capacidades que ponen en valor la observación, la manipulación, la lectura, el aprendizaje y la

exploración sensorial. Respecto al tipo de lector al que van dirigidos, en la contracubierta aparece una indicación de evitar que los niños y niñas prelectores, menores de 36 meses, accedan a su lectura en solitario por riesgo de asfixia. Asimismo, del análisis realizado se podría destacar que este tipo de libros ilustrados de no ficción, en versión pop-up, van destinadas a un tipo de lector curioso y activo en la construcción de conocimientos complejos cuya manipulación objetual va más allá de lo meramente lúdico y atractivo.

En ambas obras se puede observar una disociación entre el juego de interacción que el lector puede realizar con el momento de la lectura y el acto de manipulación que requiere el pop-up a lo largo de la lectura. Es decir, en estos dos libros ilustrados de no ficción se ha analizado que el pop-up funciona como un recurso artístico y objetual que narra contenido visual y atrae la atención lectora pero la propia activación del movimiento del pop-up sigue estando disociada del momento de la lectura visual y textual que aparece en las dobles páginas. Es decir, se observa que el acto físico de la lectura, en estos dos libros, se presenta de forma más disociada que en otros libros en versión pop-up propios de la ficción. Sin embargo, al igual que en la ficción, el movimiento del paso de página se convierte en un elemento activador de la fisicidad del libro como objeto y un recurso atractivo en el descubrimiento del contenido de forma estimulante y atractiva. Convirtiendo así los elementos materiales de la obra en informaciones menos planas y expositivas. Generando significados desde las

ilustraciones científicas y gráficas que captan la atención del lector con la interacción del contenido científico presente en los pop-up de ambas obras.

De la misma forma, respecto a la complejidad de la ingeniería de papel (Littau, 2006), que se presenta en estas dos obras, se observan cinco pop-up que ocupan cinco de los capítulos más atractivos y relevantes presentes en cada temática. En el libro *Pop-up Tierra* (2020), los capítulos titulados: «Un suceso afortunado», «La vida, una chispa de magia», «Un corazón de magma», «La biodiversidad, un edificio frágil» y «Un capítulo maravilloso en una larga historia» son los que ofrecen la posibilidad de interactuar con la información que presenta el pop-up y los demás no contienen este recurso tridimensional. Mientras que en el libro de no ficción *Pop-up Bosques* (2022), los capítulos titulados son: «De la raíz a la cima», «Yggdrasil, árbol mitológico», «Habitantes de las alturas», «Internet en el bosque» y «Los oficios del bosque». En este sentido, se ha observado que se alterna la presentación de un pop-up que ocupa la disposición espacial de la doble página, con el siguiente capítulo en el cual no aparece ningún recurso objetual. Dicha observación puede relacionarse con la intención de captar, de forma alterna, la atención del lector y de la lectora infantjuveniles hacia la lectura de los contenidos más representativos de cada libro ilustrado de no ficción.

## Conclusiones

Una vez detallado el análisis de las dos obras pertenecientes a esta colección, y dadas las características innovadoras de la producción actual, se podría concluir que existe una cierta tendencia hacia la incorporación de elementos gráficos y materiales en la presentación del conocimiento en los libros ilustrados de no ficción actuales. De los títulos analizados se puede concluir que la utilización de diferentes niveles de lenguaje visual, textual y material representan la información de forma combinada, atractiva y estética. Asimismo, la narración gráfica y objetual se acciona desde la manipulación de los elementos tridimensionales. Por tanto, se concluyen la existencia de tres niveles de información, en forma de códigos visuales, textuales y materiales, que acompañan la presentación de conocimientos en ambas obras.

Un ejemplo de este análisis realizado podría ser el capítulo «Los oficios del bosque» de la obra *Pop-up bosques (2022)*, donde aparecen cuatro niveles, en forma de párrafos textuales, que organizan la disposición espacial horizontal de la doble página en combinación con los elementos textuales y visuales. Asimismo, la relación de estos recursos adquiere especial protagonismo en la aproximación objetual de la lectura y durante la manipulación del pop-up. Despertando así el atractivo y la atención del lector por interpretar y manipular las imágenes en movimiento que atrapan la curiosidad del lector hacia la lectura de la información. Aunando, así, placer estético, visual e

informativa en una misma obra y coincidiendo con las aportaciones de Sampérez y Ramos (2023).

Igualmente, del análisis de estas obras se puede concluir la utilización de personajes ficticiales que narran gráficamente, desde la manipulación objetiva, los contenidos científicos que el capítulo está presentando. Es el caso de la doble página que aparece en el capítulo anterior, «Los oficios del bosque», donde se muestran las profesiones que son necesarias para el cuidado del bosque y que son representadas con las acciones de los personajes.

Finalmente, y coincidiendo con los estudios de Taberero (2022), del análisis realizado se podría concluir que parece existir cierta relación de complementariedad entre la narrativa gráfica y visual del pop-up con el contenido científico y textual que del libro ilustrado de no ficción está presentando. Así, como una relación estrecha entre la lectura del libro, la adquisición de contenidos y la manipulación física del mismo creando así una relación entre el libro y el lector que modifica los parámetros tradicionales de la lectura de obras de no ficción (Sampérez, 2020). Ejemplo de ello podría ser el capítulo de la obra *Pop-up Bosques* (2022) titulado «Los habitantes de las alturas» donde narración gráfica, visual y material se combinan para presentar la información a lo largo de una misma doble página y teniendo el pliegue como unidad central de análisis por la que se distribuyen los contenidos visuales y textuales de la obra.

La disposición espacial de la doble página actúa como eje en la distribución del pop-up y representa el contenido según el movimiento y la orientación del mismo, siendo éste el escenario por el que se aproxima el contenido científico-artístico y por el que el lector participa activamente accionando la narrativa gráfica y científica de los elementos tridimensionales. Recursos objetuales y gráficos que se incorporan a colecciones, como la analizada, con la posibilidad de atraer la atención de un lector curioso que se interesa no sólo por el conocimiento científico de ciertos temas divulgativos sino también por el placer visual y gráfico que puede aportar. En este sentido, el pop-up complementa el contenido gráfico y textual de las dos obras, pero no amplía el sentido de la información que la lectura está aportando. Asimismo, la distribución del contenido científico sobre los bosques y la tierra, que se presenta en estas dos obras, se organiza de forma complementaria a la distribución del pop-up y de los capítulos. En este sentido, a nivel físico, la distribución del movimiento del pop-up, a lo largo del pliegue de la doble página, y la distribución conceptual por capítulos, se complementan para presentar la información de forma objetual, visual y textual.

Los elementos gráficos y visuales captan la atención del lector y la lectora infantojuveniles hacia el conocimiento y la interacción con los objetos materiales que presenta temáticas y contenidos científicos relacionados con el conocimiento de la naturaleza y del medioambiente. Es el caso de estas dos obras, *Pop-up Tierra* (2020) y



*Pop-up Bosques* (2022), del análisis se concluye que son libros ilustrados de no ficción editados con temáticas que captan la atención y la curiosidad lectora y que aproximan el conocimiento científico de temáticas específicas que permiten la formación lectora desde el entretenimiento, el aprendizaje de conocimientos, el atractivo visual y la manipulación física de la obra. Estas obras suponen una forma de suscitar la reflexión y de expresar, a través de los recursos textuales, visuales y físicos de la obra, la relación del ser humano con la naturaleza y su consecuente exploración para el conocimiento del mundo (Goga, 2018). En este sentido, y coincidiendo con los estudios de Taberero et al. (2022): «De esta manera, la manipulación del lector se solicita como clave para el desarrollo de la [s] obra[s]» (p. 183).

Asimismo, y coincidiendo con las aportaciones de Baró (2021), respecto al contenido de estas dos obras, es necesario indicar que ambos títulos son traducciones al castellano, y, por tanto, el contenido científico de las mismas no corresponde a una especificidad contextual de los contenidos, sino que éstos son presentados de forma universal. Aspecto que se está observando como relevante en el panorama de los libros ilustrados de no ficción, en la actualidad, por la necesidad de predominar obras que no pertenezcan a traducciones y que presenten los contenidos próximos y cercanos a la realidad de los lectores y las lectoras que se aproximan a estas obras.

## Referencias bibliográficas

- BARÓ, M. (2021). Libros informativos para niños y jóvenes en España: evolución y tendencias de la producción. *Bolletino As. Pe. I. Educare è crescere insieme*, 191, 36-48. <https://doi.org/10.7346/aspei-022021-04>
- COLÓN, M. J.; SENÍS, J., y CALVO, V. (2022). Libros que son más que libros. Metalepsis, metaficción y materialidad en el libro-objeto infantil. En A. M. Ramos (Org.) *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade* (pp. 85-104). Edições Húmus
- DAUGEY, F., VILLANT, T., y DUISIT, B. (2020). *Pop-up Tierra*. Edelvives (Ideaka).
- GOGA, N. (2018). Children's literature as an Exercise in Ecological Thinking. In N.Goga *et al.* (eds.), *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures, Critical Approaches to Children's Literature* (pp. 57-71). [https://doi.org/10.1007/978-3-319-90497-9\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-319-90497-9_2)
- GOGA, N; IVERSEN, S. H., y TEIGLAND, A. -S. (Eds. ). (2021). *Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Theoretical and Analytical Approaches*. Scandinavian University Press. <https://doi.org/10.18261/9788215042459-2021-00>
- GONZÁLEZ-YUNIS, O. (2011). *Los libros informativos: una guía para transformar el placer de leer en saber*. Banco del libro.
- GRILLI, G. (Ed.). (2020). *Non-fiction picturebooks. Sharing Knowledge as an Aesthetic Experience*. Edizioni ETS.

- JANKELIOWITCH, A., CHARBONNEL, O., y BUXTON, A. (2022). *Pop-up Bosques*. Edelvives (Ideaka).
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B., y MEIBAUER, J.(2021). How descriptive picturebooks engaged children in knowledge about coal, oil, and gas. In N. Goga; S. H. Iversen e A. -S. Teigland (Eds.), *Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Theoretical and Analytical Approaches* (pp. 191-200). Scandinavian University Press. <https://doi.org/10.18261/9788215042459-2021-00>
- LITTAU, K. (2006). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Manantial.
- MERVELDT, N. VON (2018). Informational picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 231–245). Routledge.
- PAPPAS, C. (2006). The information book genre: Its role in integrated science literacy research and practice. *Reading Research Quarterly*, 41, 226-250.
- PATTE, G. (2008). *Déjenlos leer. Los niños y las bibliotecas*. Fondo de Cultura Económica.
- RAMOS, A. M. (2019). Depiction of home space in Portuguese picturebooks. *Ricerche di Pedagogia e Didattica/Journal of Theories and Research in Education*, 14(2), 175–202. <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/10036>
- SAMPÉRIZ, M. (2020). La representación del patrimonio de tradición cultural a través de la propuesta objetual: análisis de la

- pulequería de Fernando Robles y Claudia Burr. En C. Sousa (Org.) *Literatura infantojuvenil: livro-objeto e património (s)* (pp. 121-143). Tropelias & Companhia.
- SAMPÉRIZ, M. (2022). Del libro informativo al libro ilustrado de no ficción. En R. Tabernero (Coord.), *Leer por curiosidad. Los libros de no ficción en la formación de lectores* (pp. 37-42). Graó.
- SAMPÉRIZ, M., y RAMOS, A. M. (2023). Las tendencias del libro de no ficción en España y Portugal: un estudio exploratorio en el ámbito editorial. *Tejuelo*, 37, 129-160.
- SANDERS, J. S. (2020). The Fact of Joy: Marveling at and in Children's Non-Fiction. In G. Grilli (Ed.), *Non-fiction picturebooks. Sharing Knowledge as an Aesthetic Experience* (pp. 259-265). Edizioni ETS.
- SANJUÁN, M. (2019). Libros abecedario como libros-objeto: formas y funciones. En R. Tabernero (ed.), *El objeto libro en el universo infantil. La materialidad en la construcción del discurso* (pp. 109-131). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SILVA, S. R. (2020). Frida, de Sébastien Perez e Benjamin Lacombe: um livro (e um mito) sem idade? Contributos para uma reflexão acerca dos textos multimodais ambivalentes. En D. Navas y A. M. Ramos (Orgs.), *Livro-Objeto para todas as idades* (pp. 31-44). Semente Editorial.
- TABERNERO, R. (2018). Descubriendo lo oculto: el espacio del lector en los libros de solapas. En R. Tabernero (ed.), *El objeto libro en el*

*universo infantil. La materialidad en la construcción del -discurso* (pp. 73-85). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

TABERNERO, R. (2022). El libro ilustrado de no ficción para niños en el marco de la sociedad digital. En R. Tabertero (Coord.), *Leer por curiosidad. Los libros de no ficción en la formación de lectores* (pp. 45-69). Graó.

TABERNERO, R., LALIENA, D., y SAMPÉRIZ, M. (2022). Imaginario de papel. El universo de Emily Gravett en la formación de lectores. En A. M .Ramos (Org.) *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade* (pp. 171-189). Edições Húmus

# Espaço urbano e decadência:improváveis musas contemporâneas de um *flip-book*

Cláudia Sousa Pereira

---

Universidade de Évora

## Resumen

O trabalho de investigação e reflexão, resultante na intervenção a propor, partiu de uma perspectiva sobre o *corpus* do encontro – livro-objeto que tem a arte como temática e mostra a obra de artista como artefacto que aproveita os recursos materiais para explorar a tridimensionalidade - que respondesse às questões colocadas na chamada: “Todo o livro-objeto é um livro de artista? Os livros-objeto que não têm texto e cuja narração recai só nas imagens são livros de artista? São literatura?”.

Assim, a escolha do *corpus* é já uma resposta a estes desafios, pelo que a nossa intervenção será dividida

## Abstract

The research and reflection work that resulted in the intervention to be proposed started from a perspective on the *corpus* of the meeting - a book-object that has art as its theme and shows the artist's work as an artefact that takes advantage of material resources to explore three-dimensionality - that answered the questions posed in the call: "Is every book-object an artist's book? Are artist's books object books that have no text and whose narration relies solely on images? Are they literature?". Thus, the choice of *corpus* is already a response to these challenges, which is why our intervention will be divided

em duas categorias: a da definição de livro de artista aplicada a um livro-objeto e ao seu leitor-espectador implícito; e a da presença do literário numa “narrativa silenciosa” proposta por um livro de artista simultaneamente livro-objeto, cujo tema seja a própria arte, ou algo que se lhe aproxime, e em que as dimensões convocadas componham um trio sejam diferentes das habituais (altura, largura e profundidade) e se foquem no movimento, na surpresa e na interrupção que ocupam praticamente todo o espaço do livro.

O único aspeto talvez mais inovador seja o de, neste estreito e restrito campo de estudos, a imaginação ser a única plataforma de entendimento comum a criadores e leitores. Desta forma, pretendemos contribuir para a definição – fluida e dinâmica – do que serão as características enumeráveis e definíveis de um leitor criativo. E fazê-lo tomando o livro-objeto de artista como um exemplo

into two categories: the definition of an artist's book applied to a book-object and its implicit reader-spectator; and the presence of the literary in a "silent narrative" proposed by an artist's book that is simultaneously a book-object, whose theme is art itself, or something close to it, and in which the dimensions summoned to form a trio are different from the usual ones (height, width and depth) and focus on the movement, surprise and disruption that occupy practically the entire space of the book.

The only aspect that is perhaps more innovative is that, in this narrow and restricted field of study, imagination is the only common platform for understanding creators and readers. In this way, we intend to contribute to the definition - fluid and dynamic - of what the enumerable and definable characteristics of a creative reader will be. And to do so by taking the artist's book-object as a paradigmatic

paradigmático na construção (ou educação) desse leitor.

A pensar num leitor juvenil, ou jovem adulto, o corpus escolhido foi a obra *Merda* de Alexandre Estrela (Portugal, 1971), um flip-book publicado no âmbito de uma exposição patente no Centro Cultural de Vila Flor, em Guimarães (Portugal), entre 28 de abril e 2 de julho de 2006.

A prossecução deste desafio partiu de uma possível epigrafe para um texto mais completo, *Sed nemo potuit tangere: merda fuit.*<sup>1</sup>, que explicarei. E será estabelecida uma relação com um clássico americano para jovens leitores: *The Catcher in the Rye* de J.D.Salinger (1951).

### **Palavras chave**

Libro-Objeto, libro de artista, arte contemporâneo, Alexandre Estrela, flip-book.

example in the construction (or education) of this reader. With a youth or young adult reader in mind, the corpus chosen was the work *Merda* by Alexandre Estrela (Portugal, 1971), a flip-book published as part of an exhibition at the Vila Flor Cultural Centre in Guimarães (Portugal) between 28 April and 2 July 2006.

The pursuit of this challenge started from a possible epigraph for a more complete text, *Sed nemo potuit tangere: merda fuit.*<sup>1</sup>, which I will explain. And a link will be established with an American classic for young readers: *The Catcher in the Rye* by J. D. Salinger (1951).

### **Keywords**

Book-object, artist's book, contemporary art, Alexandre Estrela, flip-book.



## **A escolha do corpus**

Ao longo da preparação para nos apresentarmos a responder ao desafio de abordar o livro de artista, desde a escolha do corpus a trabalhar até às inferências e conclusões que achámos estar prontas para serem partilhadas, passando pelas perspectivas por que optaríamos abordá-lo, deparámo-nos amiúde com a velha pergunta sem resposta fixa: o que é arte? Por outro lado, e a acrescentar dificuldades à definição de livro de artista para além do óbvio (publicação de autor, número exíguo de exemplares, por exemplo), o livro-objeto e o seu estudo, talvez até contraditoriamente, contribuem para pôr sobre os caminhos e conclusões da investigação mais pressão do lado das problemáticas, ou questões, da leitura, do que do lado da criação. Do nosso lado, investigadoras de estudos literários em literatura infantojuvenil (LIJ), que não se entrincheiram em valas de preconceitos, sempre estreitas e indutoras de impedância, sabemos que o presente objecto-livro científico reclama a prova deste espírito, tão desempoeirado como cauteloso, com preocupações de formação, inicial ou contínua, em leitura e crítica literárias.

Dos lugares onde se guardam e leem livros dados ao público, seja este mais massificado ou mais restrito e exigente, as bibliotecas especializadas são bons terrenos para quando se anda à procura do exemplo que melhor conjugará os conceitos que, por convicção resultante de estudo, consideramos importante abordar quando nos propomos restringir critérios precisos. No caso, tratava-se de encontrar

um livro de artista que pudesse ir ao encontro de um certo modelo de leitor/a que imaginámos: jovem, pelo menos de espírito, e à procura de irreverência, tanta ou maior ainda do que os (pre)conceitos em torno da figura do Artista que ajudam a projetar uma imagem desses profissionais. Foi, pois, na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que nos deparámos com *Merda* de Alexandre Estrela.

Como o descreveremos mais adiante, para já importa dizer que nele encontrámos as características que o incluíam nas duas condições de partida: enquanto livro-objeto tratava-se de um *flip-book* e a classificação de livro de artista fora-lhe atribuída por quem, técnica e cientificamente, cataloga e sistematiza livros assim considerados. A irreverência que poderíamos desejar ao leitor estava já no próprio título do livro, o que talvez aproximasse um jovem de um artista, já não tão jovem, no diálogo que suscitasse a abertura de horizontes para a leitura de outras linguagens estéticas, além da verbal: a fotografia que, inclusivamente, ganhou com as redes sociais uma importância de partilha e intencionalidade comunicativa. Também a constatação de terem sido musas inspiradoras do artista o espaço urbano e a decadência, pudesse vir a contribuir para uma confluência de contemporaneidades: a do objeto e a do seu recetor.

A acrescentar a estas condições, mal iniciado o caminho deparámo-nos com dois desvios fundamentais para quem, como nós, pretende que o importante exercício de leitura do livro permita abrir

para outras leituras de outros objetos ou fenómenos culturais. Foi assim que, terminado o gesto de folhear e fazer mexer o conteúdo do livro, teríamos ainda acesso a um vídeo e ao relato, ainda disponível à data da investigação, de uma exposição de fotografia que ainda deu que falar, como adiante veremos.

Para terminar este texto, decidimos evocar um testemunho erudito comumente tido como o primeiro em que a palavra que dá nome ao livro-objeto surge, mas também partilhar o excerto de uma leitura juvenil em que é assunto o uso do calão agressivo à vista de qualquer leitor que é cidadão ou cidadã transeunte. Esta evocação do passado é também um exemplo de como do exercício de ler o *flip-book* de Alexandre Estrela se poderá, pensando no futuro, passar à leitura de um clássico. Mas este seria um desafio para outro texto, noutra contexto e com outras competências, que aqui deixamos intencionalmente em aberto.

Fig.1. Vídeo de manipulação do *flip-book*: <https://vimeo.com/317495114>



## **Cruzando ciências e saberes para abordar um livro de artista**

Assumindo-nos, neste campo das multi- e intermedialidades que o livro-objeto ajuda a preencher, dedicadas a lugares de cruzamentos vários, juntámo-nos às musas estranhas do *flip-book* — o espaço urbano e a decadência — usando para a sua abordagem léxico do campo da eletricidade. Não entrando obviamente em detalhes e especificidades desta área de conhecimento científico tecnológico, não descartamos uma lógica que nos dava jeito: se já havia saber na luz da vela, este complexifica-se e alcança novos territórios com a chegada da eletricidade. Também a linguagem dos estudos literários, que sempre relevaram a metáfora e a alegoria dos textos, nada perde, para efeitos pedagógicos, em ir buscar a estudos de outras áreas improváveis conceitos que ajudam, e a ajudam, a ser uma linguagem de um campo igualmente relevante nas ciências que diagnosticam, compreendem e propõem um funcionamento do mundo, e da humanidade, desejavelmente mais eficiente.

Assim, quando resolvemos escolher *Merda* para objeto de um estudo literário que recusa a impedância provocada por preconceitos, não pudemos deixar de ir mais longe do que o uso vulgar que demos inicialmente ao conceito que vem da eletricidade, pensando em como poderíamos continuar a nossa missão de ensinar a ler literariamente não apenas em face de um texto verbal. Foi desta forma que chegámos aos quatro termos de referência que o conceito de impedância traz

consigo e que pareciam feitos para o ato de ler, ou ensinar a ler, literatura: tensão, intensidade, eficácia e frequência.

Se uma definição de qualquer dicionário nos diz que, no campo da eletricidade, a impedância é o «valor do quociente entre a **tensãoeficaz** aplicada a um circuito e a **intensidadeeficaz** da corrente que o percorre e que é dependente da **frequência** dessa mesma corrente»<sup>42</sup>, a impedância usada em sentido figurado é por vezes ouvida ao retratar uma situação de indecisão, em que o que tem de fluir entre sentidos opcionais fica suspenso, atrasando a fluidez desejada. Resumindo: o termo permite-nos explicar as hesitações em sistemas complexos, a que os estudos literários não estão imunes, mesmo ao abrigo da polissemia, ou talvez mesmo por sua causa, mas também ao abrigo das questões de gosto, e avançarmos para além das importantes reações epidérmicas ou viscerais de criadores perante o mundo e de leitores perante as criações artísticas.

Na análise textual de obras literárias, que é atividade central dos estudos literários, lidamos pelo menos com a linguagem verbal a equilibrar tensões e intensidades na expressão e representação de realidades, materiais ou não. Quando chegamos à LIJ, por causa até do pioneirismo de tratarmos o que era só assunto dos estudos da criança e trouxemos para os estudos da literatura, assumimos que a essa análise de base se torna obrigatório, para que uma leitura crítica seja

---

<sup>42</sup><https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/impedância> (realce nosso).

eficaz(fazer as coisas certas), mais do que eficiente (fazer certo as coisas), se torna obrigatório, ou pelo menos aconselhável, propor estudar-se a tensão que certos objetos de estudo criam num circuito, em conjunto com a intensidade da atenção dada às várias linguagens que, para além da verbal escrita, constituem essa corrente de criação de objetos-livro e livros-objeto. O circuito é o do sistema literário, a corrente de transmissão o subsistema da LIJ, sempre aproveitando a lição de Itamar Even-Zohar (Even-Zohar, 1978) que continuamos a ter como uma boa base de sustentação teórica.

O que nos importou nesta opção de posicionamento e abordagem, foi trabalhar o facto de a definição de um livro-objeto como livro de artista, mesmo que não isenta da questão de gosto, voltasse a assentar em tensões que alteram correntes de transmissão, em que se oferecem objetos literários e não só objetos-livro. Habitualmente, trocam-se mais os fins pelos meios noutras questões em que importa criar assunto, chamar-se a atenção — questões políticas e éticas, comerciais ou ideológicas —do que em questões estéticas. Mas no caso de *Merda* talvez a escatologia, a decadência e o feio, sirvam para recentrar a discussão precisamente na questão estética: do feio se faz o belo, do banal se faz o surpreendente, ou ainda, do repetido se faz o único. Belo, surpreendente e único, tudo bons fins que a educação literária, e todos os seus agentes, atribuem a um livro esteticamente frutífero.

Em termos mais práticos, o trabalho de investigação e reflexão partiu de uma perspetiva sobre o *corpus* que era condição obrigatória – livro-objeto que tem a arte como temática e mostra a obra de artista como artefacto que aproveita os recursos materiais para explorar a tridimensionalidade — e que se respondesse às questões colocadas no desafio lançado: Todo o livro-objeto é um livro de artista? Os livros-objeto que não têm texto e cuja narração recai só nas imagens são livros de artista? São literatura?

A escolha foi uma tentativa de resposta a estas questões, pelo que as conclusões da nossa investigação, que agora partilhamos, se organizam a partir de duas categorias de sistematização: a epistemológica, da definição de livro de artista aplicada a um livro-objeto e ao seu leitor-espectador implícito; e a casuística, sobre a presença do literário numa «narrativa silenciosa» proposta por um livro de artista simultaneamente livro-objeto, cujo tema é a própria arte, ou algo que se lhe aproxima, e em que as dimensões convocadas compõem um trio diferente das habituais (altura, largura e profundidade) e se focam no movimento, na surpresa e na disrupção que ocupam praticamente todo o espaço do livro apresentado.

O único aspeto talvez mais inovador neste nosso restrito, mas inquietante, campo de estudos, seja assumir o louvor da imaginação como a plataforma de entendimento comum entre criadores (artistas) e leitores. Por isso, o objetivo final deste nosso texto tenha sido ir ao encontro de uma definição – fluida e dinâmica como o são as definições

dos conceitos mais interessantes – de leitor criativo e procurar uma mão cheia de características enumeráveis que assim o definam. E depois levar-lhe o livro certo e fazê-lo tomando o livro-objeto de artista como um exemplo paradigmático na construção (ou educação) desse leitor. Tudo, ousaríamos dizer, muito eletrizante, ou seja, entusiasmante. Como se quer para a leitura, para a investigação e para a busca de conhecimento, nas suas especificidades, oportunidades e constrangimentos.

### **O objeto livro-objeto**

Sobre o autor, Alexandre Estrela (Portugal, 1971), destacamos um retrato-flash do conjunto da sua obra que a propósito de uma exposição de sua responsabilidade, em 2013, fez Suzanne Cotter, então diretora do Museu de Serralves no Porto: «Os filmes, as instalações de vídeo e as projeções de slides de Estrela interrogam sobre as potencialidades da imagem como um meio experiencial físico e sensorial»<sup>43</sup>. O artista faz perguntas, experimenta e partilha, em objetos, os objetos ou fenómenos. Alexandre Estrela está presente no MNAC (Museu Nacional de Arte Contemporânea), no Chiado em Lisboa, e é uma referência. Proporcionou, inclusivamente, que o *Prémio*

---

<sup>43</sup>«Estrela's films, video-installations and slide projections interrogate the potential of the image as a physical, sensorial and experiential medium»(Cotter, 2013, p. 11). Tradução nossa.

[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24637/2/ulsd729641\\_td\\_anexo.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24637/2/ulsd729641_td_anexo.pdf)



*Design de Livro 2022*, da Direção Geral do Livro e das Bibliotecas, fosse atribuído a Ana Baliza pelo design de um livro de artista, o *A Third Reason* de Alexandre Estrela, coeditado pelos dois artistas. E importa-nos ouvir o que se diz sobre o livro vencedor, pois ao trabalho da designer que valoriza o conteúdo da obra é, naturalmente, atribuída a importância de um livro de artista ser criado a pensar na sua leitura:

o júri considerou que o livro, eximamente pensado e executado, revela um compromisso sincero com um modelo tradicional de livro – [...] por exemplo pela opção pela capa dura –, mas afirmando um carácter disruptivo extremamente consciente, que alia a forma – num desdobramento das páginas em harmónio – com o conteúdo, remetendo claramente para a génese do poema que é apresentado ao longo das páginas, gerado através de recombinações infinitas. Salienta-se ainda o facto de o livro ter sido concebido enquanto um objeto artístico, mas sem abdicar de uma manuseabilidade que propicia uma boa leitura. <sup>44</sup> (Cotter, 2013, p. 10)

O último argumento do júri vem precisamente trazer a possibilidade de um encontro de criatividade, a do artista e a dos leitores, para o qual a materialidade do livro enquanto objeto ganha

---

<sup>44</sup>[http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/premios/PremioDesigndeLivro/Paginas/PDL2022\\_Vencedores.aspx](http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/premios/PremioDesigndeLivro/Paginas/PDL2022_Vencedores.aspx)

elevado valor para que a imaterialidade da linguagem literária ganhe corpo e possa melhor propor-se como jogo de encontrar sentidos.

Mas concentremo-nos neste livro intitulado *Merda*: trata-se de um *flip-book* publicado no âmbito de uma exposição que esteve patente no Centro Cultural de Vila Flor, em Guimarães (Portugal), entre 28 de abril e 2 de julho de 2006. Sobre esta exposição escreveu José Roseira, crítico de arte que publica no blog-magazine de arte, *ARTECAPITAL*<sup>45</sup>, explicando o trabalho de Alexandre Estrela quando fotografou todos os lugares em que alguém escreveu nas paredes ao longo dos cerca de quatro quilómetros da Estrada de Benfica, em Lisboa, a palavra «merda». Conta o crítico também o episódio provocatório em que Alexandre Estrela terá grafitado a mesma palavra na parede imaculadamente branca do Centro Cultural em que estava a exposição. Mas José Roseira ainda acrescenta o seguinte:

Há palavras que disparam como balas e que, por haver tantas e tantas tão gratuitamente lançadas sobre tudo e todos, acabam por passar despercebidas por quem as vê e ouve. Para combater este efeito do excesso há que apostar em novas estratégias, fazer com que estes projecteis de discurso se imiscuem na própria tessitura das coisas, e as constranjam ao seu papel de alvo. Dentro de um mundo assaz esquivo, só assim podemos pensar e concretizar o dano. É assim a *Merda* que, por estar por todo o

---

<sup>45</sup><http://www.artecapital.net/exposicao-28-alexandre-estrela-merda>

lado, naturalizou-se na linguagem, tornando-se mais invisível que ofensiva. Porque todos os dias a pisamos, todos os dias a limpamos, todos os dias a criamos; é mais útil contemporizá-la que forçar-nos a uma indignação pungente e constante, que nos exauriria de toda a força que precisamos para continuar o nosso afã de ir cobrindo e disfarçando a nossa própria produção individual da coisa. Assim fica tudo às claras. (Roseira, 2006)

Há no *flip-book* um jogo de significação, para além do artifício lúdico que mantém a palavra do título como ponto fixo, seja quando é manuseado o livro no sentido habitual, ou quando o é de trás para a frente, coincidindo sempre a posição central da palavra nas páginas ímpares ou pares. O retrato do ambiente urbano, amiúde identificado com a desarmonia, rearmoniza-se no efeito das regras de leitura que a criação em *flip-book* dita. A escolha do preto-e-branco também nos parece um acerto. não apenas estético, entre a contemporaneidade das «telas» onde se grafita e o desgaste que a decadência acrescenta ao passar do tempo. E, talvez também, devido ao facto de os *flip-book* serem vestígios atuais dos antepassados do cinema, em particular da técnica dos desenhos animados. A técnica do formato relaciona-se com o conteúdo, também verbal, como lemos na crítica de Roseira, que continua assim:

Que a palavra se tenha tornado ineficaz não quer dizer que tenha surgido uma melhor, muito menos que o seu significado

(agora surdo e distante) se tenha apartado da precisão do discurso, pelo contrário; esta propriedade do excesso, que é a de *embaciar* os signos, só torna as suas ideias mais urgentes e obriga-nos ao improvisado de formas que façam dizer e sublinhar, tanto as coisas que assim nos apertam como a nossa hipermetropia. Que um cidadão de Lisboa (cidadão, claro, e *participante*) se tenha decidido a grafar, de quinze em quinze metros, dezenas de vezes, a palavra *merda* na extensão da estrada de Benfica, só pode ser lido à luz desta ideia. Paciente, aplicou-se na construção morosa de uma teia que engole o bairro e os transeuntes e divulga obsessivamente a repugnância subjectiva de um anónimo por tudo o que redundava.

Alexandre Estrela seguiu os passos desta personagem indignada, fotografando uma a uma, as suas inscrições repetitivas e compilando-as num livro de autor e num vídeo (baseado no desfolhar do livro e sonorizado por um pretense *brown noise*). (Roseira, 2006)

Se o cenário, ou melhor, o espaço é a categoria central de uma possível narrativa escondida no livro, que o regista em forma de documento e como numa reportagem fotográfica em torno dele e dessas paredes, há possíveis personagens que ajudam a construir mais um pouco a personagem ausente do escrevente de «merda» que se presentifica na palavra que repete ao longo dos vários quilómetros. Essas personagens são figuras públicas, políticos sobretudo, mas um conjunto indefinido de caracteres: «ladrões, putas e cabrões». E há gente

apaixonada que identifica a pessoa amada, oscilando a palavra «merda» entre o sentido do insulto e o suspiro de um desespero solidário com os apaixonados. Essa solidariedade também se manifesta para com os animais, particularizando-se o assunto da experimentação animal. Aqui o insulto resulta em contestação.

Das paredes para as fotografias, das fotografias para a exposição e para o *flip-book* (e até para o filme em que se assiste à manipulação do livro), a história da palavra que dá título a todos estes objetos culturais, todos eles performances, pois todos requerem a intervenção do público para que as «atuações» de «merda» ultrapassem o seu sentido mais comum, ou fixo, realça, num enredo compósito, a sua polissemia. E é também para lá da materialidade que a alma que a imaterialidade de um conceito se pode dar a pensar, a partir de uma leitura que os estudos literários ensinam a fazer.

### **Um/a leitor/a criativo/a de *Merda* a rumar até a clássicos literários**

Depois do folhear enérgico que anima o livro, um leitor criativo, aquele que rapidamente se apercebe e desvenda a técnica que permite esse eletrizante efeito, terá uma bateria de perguntas a fazer ao objeto. A leitura para a qual os estudos literários contemporâneos dão amparo, ferramentas e metodologias, herdeiros do trabalho de análise e interpretação de séculos que, da filologia às materialidades, se distingue da alfabetização e das literacias. Um exercício do campo social que acolhe a criação estética não apenas como corpo passivo de

estudo, mas uma atitude em que o artista contamina o leitor-espectador com a sua criatividade, para além da sua exclusividade (reconhecida até legalmente com os conhecidos direitos de autor) que revela o novo e o único como fim em prossecução, a par da técnica que também o ofício de poeta, entre outros, requer. Dessa novidade, rutura com o normalizado, a estranheza levará, num limite mínimo, a uma curiosidade mais ou menos expressa.

É, de facto, essa a regra número um para se ser leitor criativo: querer fazer perguntas ao livro-objeto que tem nas suas mãos. Daí em diante abrem-se, em função do objeto, as dúvidas que não apenas revelam criatividade — também revelam algum conhecimento prévio já que só quando sabemos é que temos dúvidas — como procuram a criatividade do criador. No caso de *Merda*, ultrapassado e esvaziado o sentido da palavra feia, que se faz acompanhar de outras até muito mais feias — o contexto influencia-nos e temos consciência disso se formos leitores criativos —, procuramos na nossa galeria de heróis e anti-heróis a personagem que a terá escrito até à exaustão naqueles quatro quilómetros, de 15 em 15 metros. Podemos até alvitrar que o artista Alexandre Estrela não está livre de suspeitas, mas só o faremos se tomarmos a hipótese académica da pichagem, e já com ela familiarizados, como projeto, agenda, intenção e, sendo de artista, estética. O leitor criativo desconfia, é cético, mas só depois do convívio ou, caso contrário, não seria criativo, mas preconceituoso.

Não ignorando que o livro-objeto é já um produto processado de outro produto, a exposição, o leitor criativo pode até imaginar que aquele efeito que faz daquele livro um *flip-book* o transformaria num visitante da exposição com vontade de correr ao longo das fotografias expostas para ter a mesma sensação do leitor do livro. E a pergunta talvez o leve, se for criativo, a questionar sobre a «ordem natural», se é que podemos falar assim, das fotografias naquela sequência; ou se há uma ordem manipulada que trai a história real daquela musa (pois se o que acontece é que somos constantemente atraídos pela força centrípeta daquela palavra não poderíamos chamar-lhe senão musa).

Finalmente, os pretextos não escapam ao leitor criativo e as perguntas andam, por isso, à volta de uma questão que, no fundo, poderia equivaler ao prosaico «para que é que serve?». O leitor criativo perguntará, provavelmente, «Afinal o que é que é a merda, ou uma merda?». A palavra é um insulto aos insultos e ao vandalismo? (Transforma-se o vândalo num vandalizado, numa guerra de esfarrapados?) Ou é mais uma voz que se junta às outras? E as outras gritam para quem ali está ou passa? (Palavras evangelizadoras, panfletárias...). Ou é para quem nomeia e classifica como uma merda? É que também há palavras de amor, por debaixo de uma das «merda», o que leva o leitor criativo a imaginar mais: uma história paralela que podia ser bonita, mas será que é? Que não é uma «merda» ter que gritar o amor assim, numa parede feia?

A caminho do ponto final deste texto, passamos à promessa inicial e chegamos à prossecução de possibilidades a saírem desta abordagem quando *Merda* regressar à estante. Uma outra ligação, já agora mais erudita para não deixarmos de lado a parte de cima da escala de valores em Cultura, e que até pensámos usar como epígrafe possível deste capítulo: trata-se de um episódio da estrofe 17, do Livro III, do *Livro de Epigramas* do poeta latino Marcial, a propósito dos «beijoqueiros»<sup>46</sup>, em que se conta que, numa mesa com vários convivas, circulava para repartirem entre si uma tarte tão quente que queimava os dedos, um deles soprou-lhe antes de se servir; parece também que essa personagem era a de um homem particularmente pouco aseado, de dentes podres e muito mau hálito, pelo que mesmo morna e podendo já tocarem-lhe sem se queimarem não se podia comer, porque tinha ficado... uma merda. *Sed nemo potuit tangere: merda fuit.* (M. V. Marcial, *Epigrammaton Libri*, Livro III, estrofe 17. )

Imaginamos que se não se tratasse de um livro de artista, com edição limitada, portanto, e apenas disponível em bibliotecas particulares ou especializadas, o mercado não colocaria *Merda* na secção juvenil. Estaria na secção das Artes, certamente na estante da fotografia. A fotografia, talvez possamos dizê-lo nós que nos

---

<sup>46</sup>«Terríveis importunos são os beijoqueiros, implacáveis perseguidores. Roma está cheia deles, desde os mais repelentes, com doenças contagiosas, até aos mais requintados, que, como Póstumo, dão beijos de meia boca. A situação piora quando têm mau hálito, ao ponto de conspurcarem a comida ou bebida [...]» (Brandão, 1998: 42)



preocupamos com os públicos da arte verbal, mas também entramos nos públicos das outras artes por força da nossa corrente de transmissão, a LIJ, é aqui a arte que projeta a outra arte, urbana, que é o graffiti. Mas na sua forma mais degradada, num regresso às origens do graffiti na história da arte, no lado da revolta, da contestação, da marginalidade, tornando secundário o cuidado estético. Ora, o caso aqui é ligeiramente diferente: a fotografia começa por ser a arte que projeta a pichagem como objeto para arte, transformando-a em musa de livro, como tinha sido musa de exposição. Foi o que aconteceu entre 28 de abril e 2 de julho de 2006 em Vila Flor, Guimarães. É o que continua a ser neste *flip-book* guardado em bibliotecas (de arte).

Também dissemos que se estabeleceria uma relação entre este livro-objeto com um clássico para jovens leitores: trata-se de *The Catcher in the Rye* do americano J. D. Salinger (1951). Este romance de referência, até para quem há umas décadas o lia para as aulas de língua inglesa no ensino secundário em Humanidades, conta na primeira pessoa as aventuras de Holden Caulfield, um rapaz de 16 anos que tem de deixar o colégio interno que frequenta e que, receoso de enfrentar a fúria dos pais, decide passar uns dias em Nova Iorque até começarem as férias de Natal e poder voltar para casa. Confuso, inseguro, incapaz de reconhecer a sua própria sensibilidade e fragilidade, Holden percorre nesses dias um intrincado labirinto de emoções e experiências, encontrando as mais diversas pessoas, como taxistas, freiras e prostitutas, e envolvendo-se em situações para as quais não está

preparado. No penúltimo capítulo, Holden, que decidira passar pela escola da sua irmã mais nova, repara numa pichagem com um palavrão. É este o parágrafo da cena:

I was sitting down, I saw something that drove me crazy. Somebody'd written"— you" on the wall. It drove me damn near crazy. I thought how Phoebe and all the other little kids would see it, and how they'd wonder what the hell it meant, and then some dirty kid would tell them — all cockeyed naturally — what it meant, and how they'd all *think* about it and maybe even *worry* about it for a couple of days. I kept wanting to kill whoever'd written it. I figured it was some pervery bum that'd sneaked into the school late at night to take a leak or something and then wrote it on the wall. I kept picturing myself catching him at it, and how I'd smash his head on the stone steps till he was good and goddam dead and bloody. But I knew, too, I wouldn't have the guts to do it. I knew that. That made me even more depressed. I hardly even had the guts to rub it off the wall with my *hand*, if you want to know the truth. I was afraid some teacher would catch me rubbing it off and would think *I'd* written it. But I rubbed it out anyway, finally.

[...]

I went down by a different staircase, and I saw another"— you" on the wall. I tried to rub it off with my hand again, but this one was scratched on, with a knife or something. It wouldn't come off. It's hopeless, anyway. If you had a million years to do it in,

you couldn't rub out even *half* the" — you" signs in the world.  
It's impossible. (Salinger, 1951, p. 207-208)

Este conjunto de eventos e objetos artísticos de Alexandre Estrela, em que o *flip-book* de fotografia *Merda* foi o nó deste trabalho, no século seguinte ao de Salinger, proporciona um final diferente a uma palavra que, mesmo banalizada como está atualmente, mantém um significado disfórico. Transforma-se em musa de um livro de artista. E a leitura — a que os estudos literários nos ensinaram e ensinam a fazer de livros de artista, de livros-objeto, de livros-álbuns silenciosos, enfim, o quotidiano da nossa rede de investigação LIJMI —, a leitura que contaminada renasce criativa, confere ao palavrão um novo valor, acrescentado, até na cotação do mercado da arte, que o valor literal, se já não implica uma revolta «à Salinger», terá dificuldade em tirar do campo semântico da decadência e da banalização que esvazia o uso significativo de certas palavras e expressões. Podemos talvez dizer que graças a um livro-objeto de artista a «merda» se resignifica.

### **Referências bibliográficas**

BRANDÃO, J. L. L. (1998). *Da quod amem. Amor e amargor na poesia de Marcial*. Estudos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 26. Lisboa.

- CLÜVER, C. (jul. -dez.2006). «Inter textus/ Inter artes/ Inter media» [versão eletrónica]. *Aletria*, 6, 11-41.  
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/980>
- COTTER, S. (2013). «Forehead». En Estrela, A. *Meio Concreto*. Porto.
- ESTRELA, A. (2006). *Merda*.
- EVEN-ZOHAR, I. (1979) «Polysystem Theory» in *Poetics Today*. Vol. 1, No. 1/2, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication. Duke University Press.  
<https://doi.org/10.2307/1772051>
- ISER, W. (1997). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Sprimont: Mardaga.
- ROSEIRA, J. (2006). *Má Fé*. En *ARTECAPITAL*.  
<http://www.artecapital.net/exposicao-28-alexandre-estrela-merda>
- SALINGER, J. D. (1951). *The Catcher in the Rye*. NY e UK, 1983.
- SONTAG, S. (1977). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, 2012.
- ZUMTHOR, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Québec.

