

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES VISUALES

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR: DIARIOS VISUALES

TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

AUTOR: DIEGO HUMBERTO MOLINA BELTRÁN

0302238126

DIRECTOR: DR. JULIO CESAR MOSQUERA VALLEJO

0101384196

CUENCA-ECUADOR

2018



RESUMEN

El presente proyecto de tesis aborda el proceso de creación de una serie de diarios visuales mediante técnicas variadas de ilustración y culmina en un evento de exhibición en el que aparte del rol artístico, se tuvo en cuenta las opiniones de los espectadores; la muestra compendia el proceso de dos años de trabajo y la creación de más de sesenta diarios de artista. La exhibición recoge los trabajos más significativos que se han reunido, además, se digitalizaron los cuadernos de artista compilados en un archivo para ser exhibidos en un dispositivo digital; esta acción se tomó debido a que el público se cuestionaba acerca del contenido de cada cuaderno; es así como se definió la propuesta de mediación al ser mostrada en tal dispositivo táctil.

Para su eventual difusión en otros ámbitos de la comunicación. En el proceso de conceptualizar la obra presentada se estudia el fenómeno del libro de artista en sus variadas expresiones y el caso particular de tres artistas ecuatorianos: cuyo trabajo es representativo de este género. La obra de Diego Molina Beltrán -autor del proyecto- es analizada, finalmente en términos de su tipología secuencial, narrativa y estructura.

PALABRAS CLAVE

LIBRO DE ARTISTA, DIARIOS VISUALES, BOCETERO, ILUSTRACIÓN, SERIAL.

ABSTRACT

This paper focuses on the process of creating a series of art journals through various illustration techniques and the culmination of this work with an event for the mediation and exposition of the journals. Over sixty different journals worked throughout a two-year period will be presented on this exhibition along with a mediation process facilitated with the use of a tablet, where a digitalized version of the diaries will be shown. By presenting a conceptual approach to this creative process, a general overview of the art journal genre is made, and the work of three representative Ecuadorian artists is outlined. Finally, the work of Diego Molina Beltrán –author of this project- is categorized according to its narrative, sequential and morphological characteristics.

KEYWORDS:

ART BOOK, ART JOURNAL, ILLUSTRATION



ÍNDICE

DEDICATORIA	10
AGRADECIMIENTO	11
OBJETIVOS	12
INTRODUCCIÓN	14
CAPÍTULO 1: EL LIBRO COMO OBRA DE ARTE	15
I.1. Antecedentes históricos	15
I.2 Categorías conceptuales del libro de artista	20
I.2.1 El libro de artista	21
I.2.1.1 La secuencia	21
I.2.1.2 El texto y sus derivaciones	25
I.2.1.3 Tipología tradicional.....	36
I.2.2 El libro objeto.....	37
I.2.3 El libro intervenido.....	37
I.3 Diario de arte o art journal	38
I.4 El libro de artista en el Ecuador	41
CAPÍTULO II: CREACIÓN DE DIARIOS VISUALES	48
II.1 Desarrollo de un estilo personal y conceptualización	48
II.1.1 Reflexión personal acerca del proceso creativo de los diarios visuales.....	48
II.2 Proceso creativo.	49
II.2.1 Portadas	49
II.2.2 Títulos.....	50
II.2.3 Temáticas	52
II.2.4 Morfología.....	54
II.2.5 Materiales	55
II.2.6 Proceso de elaboración de soporte para un diario visual	56
II.3 Conceptualización del diario visual	58



CAPÍTULO III: DIARIOS VISUALES POR DIEGUMBERTO	61
III.1 Introducción	61
III.1.1 Cronología y evolución	62
III.2 Registro de <i>diarios visuales</i>: 2014	63
III.3 Registro de <i>diarios visuales</i>: 2015	67
CAPÍTULO IV: EXHIBICIÓN ARTÍSTICA	73
IV.1 Objetivo	73
IV.2 Criterios generales y de selección de la obra	73
IV.3 Libro digital	73
IV.4 Diseño e instalación del espacio de exhibición	75
IV.5 Sede y cronograma de la exhibición	79
CONCLUSIONES	80
ANEXOS	82
BIBLIOGRAFÍA	89
REFERENCIA DE IMAGENES	90

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Edward Ruscha, <i>Twenty Six Gasoline Stations</i>	16
Figura 2. Guillaume Apollinaire, <i>Caligramas</i>	17
Figura 3. Francis Picabia. <i>391</i>	18
Figura 4. Bruno Munari, <i>Libro Ilegible</i>	18
Figura 5. Dieter Roth, <i>Hand cut books</i>	19
Figura 6. Dieter Roth, <i>Unique editions-books</i>	20
Figura 7. Ida Applebroog, <i>But I wasn't there</i>	22
Figura 8. Conrad Gleber, <i>Raising Family</i>	22



Figura 9. Roland Penrose <i>The Road is Wider than Long</i>	23
Figura 10. Dick Higgins, <i>Of Celebration of Morning</i>	24
Figura 11. Ed Ruscha, <i>Every Building on the Sunset Strip</i>	24
Figura 12. Sol Lewitt, <i>Brick Wall</i>	25
Figura 13. Ilia Zdanevitch <i>Iliazd, lidantYU fAram</i>	26
Figura 14. Max Ernst e Ilia Zdanevitch, <i>Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie</i> ..	26
Figura 15. Autor anónimo, <i>Laudibus Sanctae Crucis</i>	27
Figura 16. Ernesto de Melo e Castro, <i>Péndulo</i>	28
Figura 17. Ben Porter, <i>Found Poems: The Book of Do's</i>	29
Figura 18. Marinetti, <i>Les Mots en Liberté Futuristes</i>	29
Figura 19. Joan Brossa, <i>Primer poema visual</i>	30
Figura 20. Marcel Broodthaers, <i>Un golpe de dados jamás abolirá el azar</i>	30
Figura 21. Marcel Broodthaers, <i>Un golpe de dados jamás abolirá el azar</i>	31
Figura 22. Heath Bunting, <i>Visitors Guide to London</i>	31
Figura 23. Heath Bunting, <i>Visitors Guide to London</i>	32
Figura 24. Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, <i>La Prose du Transiberien</i>	32
Figura 25. Conrad Gleber, <i>Chicago Skyline</i>	33
Figura 26. Scott McCartney, <i>Memory Loss</i>	33
Figura 27. Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale</i>	34
Figura 28. Julie Leonard, <i>Al-pha-bet</i>	34
Figura 29. Kit Robinson y Lyn Benjinian, <i>Individuals</i>	35
Figura 30. Christian Boltanski, <i>Maison Manquante</i>	36
Figura 31. Marcel Broodthaers, <i>Pense-Bête</i>	38
Figura 32. Huang Yong Ping, <i>La historia del arte chino y la historia resumida del arte moderno después de dos minutos en la lavadora</i>	38
Figura 33. Solá Franco, <i>Diario Ilustrado: El mundo en que vivimos</i>	41
Figura 34. Eduardo Solá Franco, <i>Diario Ilustrado: Manifestación en contra de Ecuador en las calles</i>	42



Figura 35. Eduardo Solá Franco, <i>Diario Ilustrado 8: Temporada de teatro en París, 1952, y Pentotal: decido hacerme operar del pie en la clínica de Neuilly... Efecto delicioso de la última droga inventada</i>	43
Figura 36. Pablo Barriga, <i>Arte-objeto a partir del libro El arte y las palabras</i>	45
Figura 37. Pablo Barriga. <i>Pan con Cuento</i>	46
Figura 38. Mariaugusta Vintimilla, <i>Vida</i>	47
Figura 39. Mariaugusta Vintimilla, <i>Vida</i>	47
Figura 40. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	50
Figura 41. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	52
Figura 42. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	53
Figura 43. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	55
Figura 44. Diego Molina, <i>Guía ilustrativa para la creación de un cuaderno</i>	58
Figura 45. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	61
Figura 46. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	63
Figura 47. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	64
Figura 48. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	65
Figura 49. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	66
Figura 50. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	67
Figura 51. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	68
Figura 52. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	69
Figura 53. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	70
Figura 54. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	71
Figura 55. Diego Molina, <i>Ilustración diarios visuales</i>	72
Figura 56. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Libro Digital.....	74
Figura 57. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Libro Digital.....	74
Figura 58. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Libro Digital.....	74
Figura 59. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Libro Digital.....	75
Figura 60. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Libro Digital.....	75



Figura 61. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Proyecto Expositivo	76
Figura 62. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Proyecto Expositivo	76
Figura 63. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Proyecto Expositivo	77
Figura 64. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Proyecto Expositivo	77
Figura 65. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Proyecto Expositivo	78
Figura 66. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Proyecto Expositivo	78
Figura 67. Diego Molina, <i>Las mil maneras de imaginar: diarios visuales</i> , Proyecto Expositivo	79



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Yo, Diego Humberto Molina Beltrán, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación: *LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR: DIARIOS VISUALES*, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 8 de Enero 2018

Diego Humberto Molina Beltrán

C.I: 0302238126



Cláusula de Propiedad Intelectual

Diego Humberto Molina Beltrán autor del trabajo de titulación *LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR: DIARIOS VISUALES*”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 8 de Enero 2018

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'D. Molina B.', written over a horizontal line.

Diego Humberto Molina Beltrán

C.I: 0302238126



DEDICATORIA

A mis dos hermanas Dayana y Dennise quienes han sido desde siempre mi más grande motivación y reflejo vivo de mi hiperactiva niñez.



AGRADECIMIENTO

Agradezco a la Magister Gabriela Vásquez, Dr. Julio Mosquera y Magister Ariadna Baretta por el apoyo y guía a mi trabajo.



Objetivo General

Relatar gráficamente el cotidiano y el sentir de un artista visual emergente del siglo XXI en la Ciudad de Cuenca, a partir de la creación de un libro digital constituido por ilustraciones recopiladas en diversos y singulares diarios de artista que se constituyen como el registro vivo de las experiencias personales, preferencias estéticas, destrezas, pasiones y emociones del autor.

Objetivos Específicos:

1. Identificar los 10 diarios de artista más significativos de la colección (según criterio del autor), para ser digitalizados
2. Generar una muestra que evidencie la capacidad creativa, inventiva y originalidad de las ilustraciones a emplear en la construcción del libro digital.
3. Presentar al público la materialidad de los diarios que en un principio fueron concebidos como objetos íntimos; sin embargo tomaron otra significación al estar en contacto con el contexto ciudad.

Estrategia Creativa:

Para lograr esta producción creativa se partirá de la digitalización de 10 diarios de artista seleccionados especialmente para la generación de un libro digital que relata gráficamente el cotidiano y el sentir de un artista visual. De igual manera la búsqueda de auspicios publicitarios por parte de las instituciones interesadas en la plástica y que estén inmiscuidas dentro del ámbito artístico-cultural de la ciudad para el coste de la impresión de contados libros que conformarán esta compilación.

En cuanto a la parte investigativa se revisará información relacionada con libros de artista, es decir, se indagará una cronología del inicio de su producción, el contexto que los generó y el impacto de este tema en la producción a nivel local. De la misma manera, este trabajo de titulación busca evidenciar la distribución y exposición en museos y galerías, su publicación en revistas, libros, periódicos o demás plataformas; cómo el espectador reacciona ante estos formatos de libro no convencionales.



Justificación:

El presente trabajo de titulación se comprende como un proceso de evolución en base a la creación constante de varios cuadernos de artista que muestran una variación de la ilustración, collage, intervención e itinerancia, evocando las distintas etapas por las que el artista desarrolló su proceso de experimentación e investigación.

La obra busca presentar un giro diferente que transmite una secuencia espacio-temporal, generando una lectura visual que exponga de manera simple la personalidad del autor implícito detrás de cada arte, no solo con las imágenes, sino con los textos y así conformar una relación directa con su pensamiento. Con la culminación de este libro-compilación se dará pautas al lector a aventurarse a crear, expresarse artísticamente con un sinfín de posibilidades y técnicas dentro de la imagen, la palabra o el sentir; este libro no solo será un llamado a la experimentación en otros formatos para crear arte, sino que también será una plataforma a ser exhibida de una manera diferente, acoplándose al ámbito editorial de difusión impresa de los nuevos modos y medios artísticos.

Ahora más que nunca, gracias al inmenso flujo de información que circula de manera digital en el internet, se puede constatar que el desarrollo, creación y exposición del *art journal* como expresión artística alrededor del mundo es muy variada, así como también de gran calidad; este desarrollo es tan significativo que no solo se encuentra un variado muestreo de los journals, sino que también los pasos a seguir para crear nuestro propio libro de arte.

Dentro de la actual investigación, se trató en lo posible trabajar paralelamente en base a la estructura del diseño de tesis; sin embargo, al ahondar en dicha investigación, se creyó conveniente expandir o reformular los contenidos. En cuanto a esta justificación se indica precisamente el capítulo segundo, en donde se habla de la sub clasificación de libro de artista.



INTRODUCCIÓN

El presente proyecto, titulado *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales* surgió como idea de una práctica habitual de realizar bocetos y anotaciones breves.

Este trabajo frecuente devino en un proceso formal en el que los diarios se convirtieron en un soporte de experimentación artística y registro cotidiano de impresiones visuales; además de incorporar ideas, datos e información de una diversidad de fuentes. Cada diario se convirtió, de esta manera, en un verdadero registro autobiográfico que, dado el tiempo y los recursos plásticos incorporados a su elaboración, adquirieron un sentido de obra artística, independiente de la filiación al artista; de esta manera, al despersonalizarse los dibujos y demás contenidos, adquieren un sentido de novedad para quien observe.

Al encontrar las coincidencias y similares recursos de trabajo en la obra de destacados artistas nacionales e internacionales, se creyó importante emprender en el estudio de varios autores como: Dieter Roth, Ed Ruscha, Bruno Munari, Marcel Broodthaers, entre otros, para de esta manera enriquecer la perspectiva de la presente investigación.

De esta manera, el trabajo personal se consolidó en una serie de más de sesenta diarios que constituían ya un material lo suficientemente numeroso para poder ser sometido a un análisis; el cual pudiese revelar sus motivos centrales, sus patrones recurrentes y la forma particular que ha desarrollado para constituir un trabajo artístico. La investigación académica desarrollada en el presente trabajo ha permitido un acercamiento analítico a las diferentes fases y aspectos de la producción de los diarios visuales. Lo cual se tradujo en la identificación de los elementos de narrativa visual: los paralelismos con los estilos o formatos identificados en el género de libro de artista y los diversos elementos de la plástica, la imaginería aplicada en las obras.

Finalmente, al culminar el proyecto con la exposición de la obra al público, se ha cumplido con un proceso de creación personal a un ámbito mayor donde -desde la perspectiva artística y creadora- y a través de los diferentes acercamientos a la propuesta y su contacto directo con el público. Es así que se desea alcanzar un ámbito que sobrepasa la dimensión personal para transformarse en expresión de una sensibilidad colectiva que encuentra ecos y significaciones genuinas en las imágenes y los relatos presentados.



CAPÍTULO I

EL LIBRO COMO OBRA DE ARTE

El presente capítulo se enfoca en la perspectiva histórica y conceptual del *libro de artista* y sus múltiples variantes, que -para propósitos de este trabajo- serán designadas a lo largo de todo el documento de modo alternativo con los nombres de *diario de artista* y *libro arte*.

Estos términos se adscriben, por lo general, con un criterio que parte de la idea central de su creador, antes que de una categorización pre-establecida; razón que por la cual no existe un razonamiento exacto para su clasificación sino, por el contrario, una serie de reflexiones en torno a la singularidad de cada obra, lo que permite -en última instancia- establecer una clara diferencia con el concepto tradicional de libro –el formato, la estructura, contenidos-, pues en esta propuesta se desarrolla una morfología distinta; por lo tanto es susceptible a variados cambios y experimentación.

I.1. Antecedentes históricos

El concepto y la existencia del *libro arte*, o *libro de artista*, en tanto objeto válido como soporte de creación artística, tiene una trayectoria de por lo menos un siglo (Crespo, 2012), de acuerdo a un estudio tomado del libro: *El Libro-Arte / Libro De Artista: Tipologías Secuenciales, Narrativas y Estructuras*.

Según la historiadora Anne Moeglin-Delcroix, en su obra *Esthétique du livre d'artiste* (1997) las obras de Edward Ruscha, inician el concepto actual del *libro de artista*, al tomar conciencia de éste como una entidad artística propia, creándose un nuevo género independiente, que devendrá en una nueva forma de arte contemporáneo (Antón, 2004, p.1). En el año 1963, Ruscha ejecuta la primera edición de *Twenty-six Gasoline Stations (26 Estaciones de gasolina)*, libro concebido como obra de arte, donde retrata las gasolineras de la carretera entre Los Ángeles y Oklahoma. Tres años más tarde, en 1966 hace lo propio con *Every building on the Sunset Strip*, (edición de 1.000 ejemplares desplegados en acordeón).

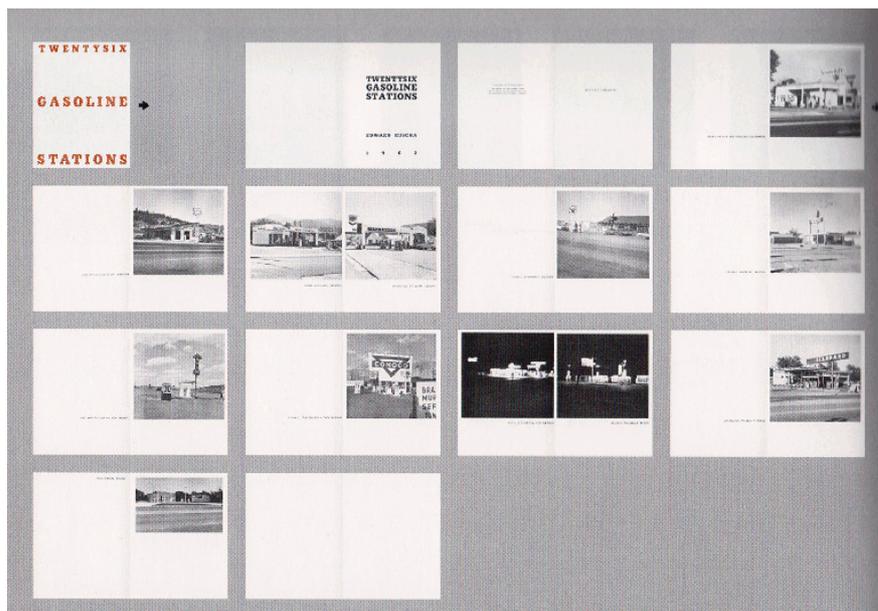


Figura 1. Edward Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, 1963

Ya en el siglo XIX se puede reconocer a los precursores de lo que se conceptualizaría posteriormente como *libro de artista*; entre ellos están los poetas simbolistas franceses Apollinaire y Mallarmé. Éste último, en su obra poética *Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar*, publicada en 1897, otorga un protagonismo nunca antes reconocido en una obra literaria, al espacio en blanco, y por ende al papel como soporte y actor del mensaje que busca transmitir. Así, en el prefacio a su obra declara:

Puede perturbar al ingenuo, al deber éste concentrar la vista desde las primeras palabras del poema para que las siguientes, colocadas como están, lo conduzcan a las últimas, y todo esto sin novedad otra que un espaciamiento de la lectura. Los “blancos”, en efecto, son de una gran importancia, atraen la atención; la versificación lo exige, como un silencio ordinario alrededor, hasta tal punto que un pedazo, lírico o de poca métrica, ocupa, en el medio, aproximadamente un tercio de la hoja. (...) El papel interviene cada vez que una imagen cesa o vuelve, aceptando la sucesión de otras al no tratarse, como siempre, de trazos (...) regulares, o versos. (Mallarmé, 2010, p. 12)

En 1918, Guillaume Apollinaire publica *Caligramas*, obra poética en la cual las grafías de las palabras se convierten en líneas que componen imágenes alusivas al texto de los mismos y rompen así la estructura lógica al igual que la sintaxis del poema.

El Diccionario de la Lengua Española (DLE) define el término caligrama como: “escrito, por lo general poético, cuya disposición tipográfica esboza figuras alusivas al tema tratado” (2017, p. 482). Según Beatriz Bezares (2015) la palabra caligrama procede del

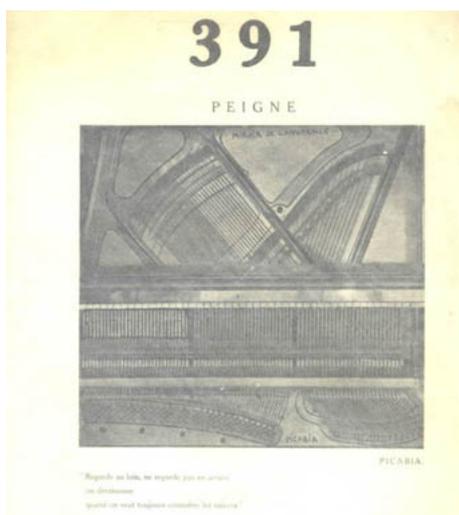


Figura 3. Francis Picabia, *391*, 1917.

Es importante, así mismo, mencionar la obra de *Bruno Munari* (1907-1998) quien en 1955 presentó una serie de libros a los que denominó *pre-libros*; éstos contenían sólo imágenes y se constituirían como publicaciones destinadas a enriquecer el aprendizaje de los niños.

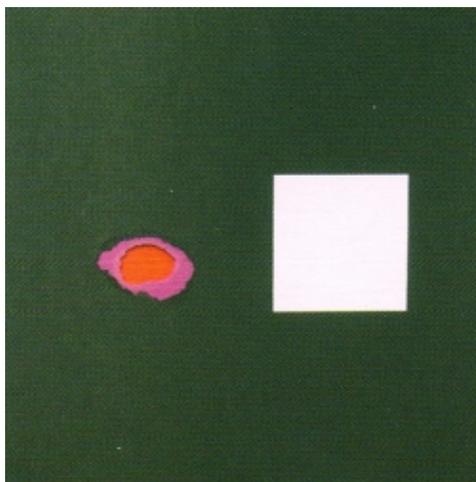


Figura 4. Bruno Munari, *Libro Ilegible*, 1966.

En 1949 Munari da un giro a su obra cuando comienza a reinventar sus libros haciéndolos ilegibles; este hecho sería crucial para encasillar sus creaciones dentro del abstraccionismo, llamando así la atención de los espectadores al eliminar las características que hacían del libro un objeto comprensible bajo la lógica convencional de la lectura, y reivindicando su capacidad de comunicar por sí mismo (Maffei, 2014). Munari ejerció gran influencia en otros grandes artistas, como Dieter Roth, quien también trabajaría en formatos destinados a los lectores infantiles.

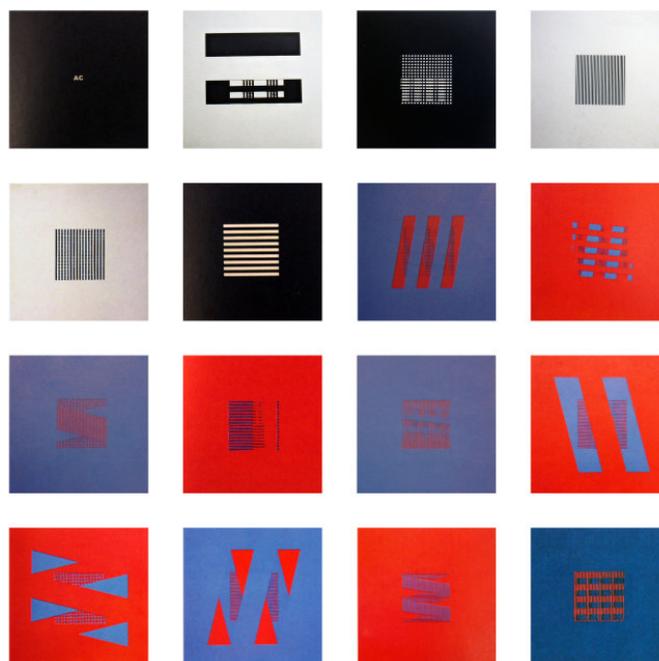


Figura 5. Dieter Roth, *Hand cut books*, 1950-1960.

Antón (2004) reflexiona que, con estas experiencias, el libro aborda una escritura que ya no es únicamente literaria, sino plástica; la utilización de nuevos soportes, formatos y materiales con el propósito de la experimentación, inician la era del *libro de artista*, como medio autónomo de expresión plástica, al margen de la tradición libresca o del arte convencional y, por lo tanto, alcanzando la concepción de un nuevo género artístico. (Antòn, 2004, pp. 1)

Salvador Haro (2013) conceptualiza claramente lo que el libro de artista significa en el contexto alternativo del arte a partir de la década del sesenta y destaca el potencial que tiene en términos de la libertad expresiva y formal que le es característica:

(...) el libro de artista (...) aparece como una alternativa a los mecanismos establecidos en el mercado del arte oficial, intentando escapar al control del sistema de galerías, marchantes, críticos, museos, instituciones, que, sin embargo, no tardaron en incorporar esta nueva fórmula a sus discursos estéticos. Este género parte de la idea de democratización del arte, elaborando un producto artístico anti-elitista, barato, a menudo auto editado, que generalmente en sus orígenes no iba ni firmado ni numerado, en un territorio que apostaba por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico.(...) con enormes potencialidades de variaciones tanto tipológicas, como formales, técnicas o de significado. (Haro, 2013, p. 13)

Ya desde la Bienal de Venecia, de 1972 se da a este género artístico un reconocimiento como tal; de igual manera, en 1977 la *Documenta VI* ofrece una muestra internacional

dedicada únicamente al *libro-objeto*, logrando con esto un reconocimiento que encaminará a su divulgación en el futuro. Desde ese entonces el género reconocido como libro de artista viene desplazándose y, a su vez, adhiriéndose a los nuevos paradigmas del arte; se modifica según las personalidades de los artistas que experimentan con este medio y abre un espacio para crear una diversidad de expresiones que plantean un reto a los críticos de arte, espectadores y, de igual manera, a los museos. Al respecto, Haro (2013) enfatiza la ventaja del hecho de su exhibición al público:

No deja de ser paradójico el hecho de que un libro se exhiba, pues el libro en sí mismo, como objeto artístico, nunca estuvo creado para este fin sino para tenerlo en la mano, para hojearlo, para viajar por él. Sin embargo, y como parece obvio, el formato exposición presenta la ventaja de que estas obras puedan ser agrupadas, seleccionadas y mostradas al público, para poder abordar una visión genérica de lo que este fenómeno significa. (p. 13)



Figura 6. Dieter Roth, *Unique editions-books*, instalación.

I.2 Categorías conceptuales del libro de artista

De acuerdo a Crespo (2012), para que determinadas obras se enmarquen bajo el concepto de libro-arte, tienen que mantener como requisito alguna conexión con la idea del libro y, como tal, plantea la idea de que esta conexión se da en la presentación del material con relación a una secuencia que dé acceso a sus contenidos o ideas. (Crespo, 2012, p.2)

La autora logra así aprehender en esta idea de secuencia un elemento esencial al concepto de libro, es el sentido relativo al tiempo o devenir que plantea en su manipulación y/o lectura; característica que diferencia al libro (como objeto estático y sin embargo con dinámica propia) de otras formas artísticas como la escultura o la pintura, con las salvedades de la esculturas móviles o soportes como el tríptico.



Así, enfatiza la idea de lo que denomina *la sensación de lectura* que debe ser provista por el libro-arte:

Los Libros-Arte se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras. Generalmente “solicitan” ser leídos de forma diferente al resto de libros. Permiten al lector explorar más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones. Según lo entienden Tim Guest y Germano Celant en su obra *Books by Artists*, la lectura de este tipo de libros envuelve un grado de absorción mental que sólo puede ser comparado con el de la autohipnosis (*sic*). (Crespo, 2012, p. 3)

I.2.1 El libro de artista

Con el propósito de sistematizar el estudio del libro de artista se realiza, a continuación: un compendio ilustrativo de diversos ejemplares producidos a lo largo de varias décadas y otros provenientes de la historia del libro tradicional, que ejemplifican de manera puntual las diferentes tipologías usadas como referencia en el presente trabajo.

I.2.1.1 La secuencia.

Es la temporización establecida en cada obra que determina el ritmo de su lectura. La secuencia puede presentarse en diferentes formas, tal como vienen determinadas por las variaciones del tiempo y articuladas a una forma física o a estrategias que predeterminan o conducen al lector a realizar una lectura rápida, o ralentizada, o a saltos.

Los *flip-books* entran en la categoría rápida, mientras que la estrategia que se impone al generar saltos, es la de ralentizar la lectura. Las secuencias establecidas en la narrativa textual o gráfica también sirven como reguladoras del ritmo que busca comunicar el artista al lector. Crespo (2012) profundiza en el análisis de la temporalidad para arribar a nuevas sub-categorías dentro de esta idea general:

Determinados libros toman la secuencia como principio estructural. Entonces, la secuencia funciona con significado fuera de las estructuras narrativas. Es decir, las relaciones temporales se forjan página a página y este movimiento o yuxtaposición da significado a las imágenes y la secuencia opera como marco dentro del cual cada elemento hace su contribución. (...) (Crespo, 2012, p. 6)

En base de la anterior reflexión, la autora arriba al estudio de la secuencia desglosándola en tres categorías, a saber: ininterrumpida, poli semiótica y externa: las cuales, serán sintetizadas a continuación.

Secuencia ininterrumpida.

Para ilustrar este concepto, la autora usa como referencia un libro cuyas páginas requieren ser movidas rápidamente entre las manos, como es el caso del libro de Conrad Gleber, *Raising Family* -Chicago Books, 1976-, en el cual la repetición hace que la secuencia sea ágil, propiciando una lectura rápida sobre una estructura iterativa sin variaciones de ningún tipo. Este recurso crea, en palabras de la autora, un juego interactivo entre estático y repetitivo que construye un efecto secuencial muy característico y que Crespo encuentra similar al que se da en el libro de Ida Applebroog *But I wasn't there*, de 1979.



Figura 7. Ida Applebroog, *But I wasn't there*, 1979



Figura 8. Conrad Gleber, *Raising Family*, 1976

Secuencia poli semiótica.

Una secuencia poli semiótica implica que no todas las narraciones ni todas las secuencias sean lineales, añadido al hecho que el nivel de relación entre texto e imagen dentro de la estructura del libro puede tener complicaciones o múltiples vinculaciones. Al respecto, Crespo (2012) manifiesta:

Un texto, (...) y su relación con una imagen puede producir multivalencias mediante espacios lineales del texto fracturados por cortes en la continuidad de la narrativa y relaciones texto/imagen que no se duplican unas con otras. De esta manera la secuencia es más que una simple suma de las partes, es una única síntesis. (Crespo, 2012, p. 5-6)

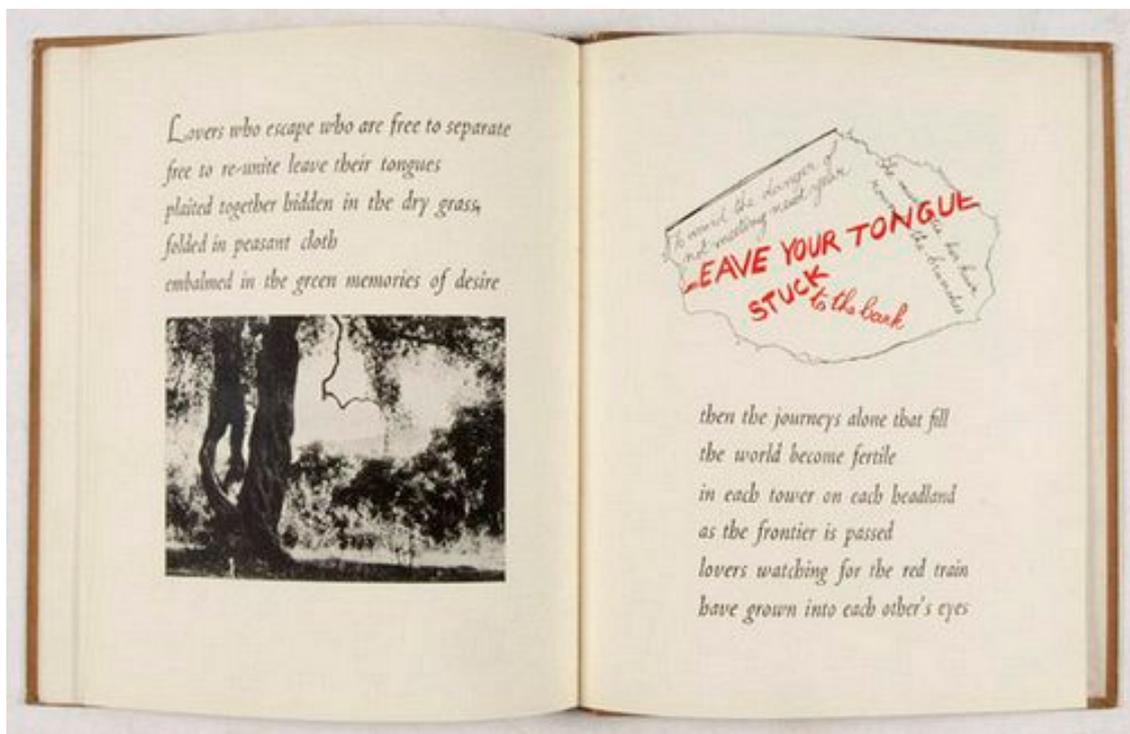


Figura 9. Roland Penrose, *The Road is Wider than Long*, 1939

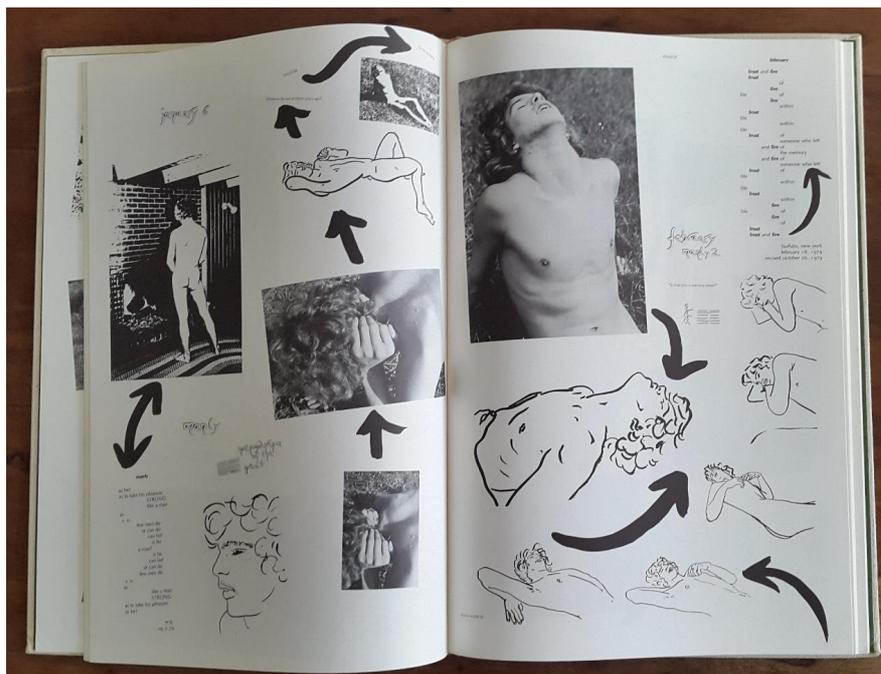


Figura 10. Dick Higgins, *Of Celebration of Morning*, 1980.

Secuencia externa.

Para explicar esta categoría, Crespo acude a ejemplificar directamente. Así, en *Every Building on the Sunset Strip*, 1962, de Ed Ruscha, el referente viene de la secuencia de la totalidad de las edificaciones en una calle, convirtiéndose en el eje conceptual del libro. Un ejemplo diferente es el de la secuencia autobiográfica/fotográfica/informativa, encontrado en la obra 1949-1979 Barbara Schmidt-Heins, una obra que Crespo califica como poseedora de rígida morfología. La secuencia externa que se desarrolla a través de la fotografía repetitiva de un muro a lo largo del día en *Brick Wall* (1977) de Sol LeWitt.



Figura 11. Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1962.

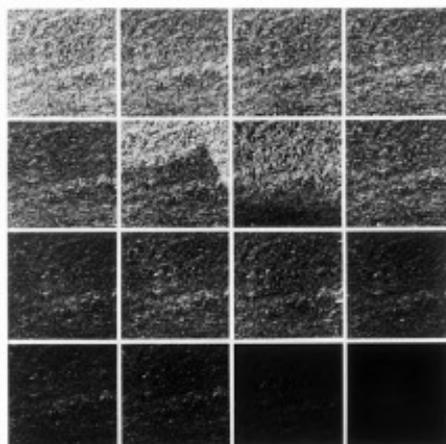


Figura 12. Sol Lewitt, *Brick Wall*, 1977.

I.2.1.2 El texto y sus derivaciones

El texto puede tener apariencias múltiples dependiendo de su sistema de producción, sea este manual, mecánico, digital-informático, o resultado de una multiplicidad de artefactos y usos relacionados a su producción, tales como sellos, plumas, plantillas y más.

Por otro lado, entre todos los aspectos tratados, es quizás el libro-arte, el objeto que dada la libertad que puede alcanzar, puede también transformarse en algo muy diferente de aquello con lo que nos hayamos familiarizado.

Para establecer un punto de distinción, podemos afirmar que hay Libros-Arte que usan el lenguaje y Libros-Arte que están realmente escritos. No hay una jerarquía moral o estética entre ellos, pero tienen un “sentimiento” diferente respecto al lenguaje. (Ruscha, 1962)

Según la relación que se establece entre el libro y el texto, Crespo establece las siguientes clasificaciones: textos inventados, poesía concreta, poesía *trouvée*, poesía visual, libros preexistentes, e hipertexto.

Textos inventados.

El texto inventado abarca toda la gama de posibilidades que puedan surgir de la inventiva del artista. El potencial sugestivo de los textos se puede encontrar magnificado por el uso de los recursos plásticos que ejecuta el artista y los significados pueden ser tanto evidentes como bordear un hermetismo difícil de decodificar, sin carecer de humor, sensibilidad, sabiduría o perspicacia para plasmar la realidad o la visión subjetiva del creador.

Los llamados futuristas rusos inventaron el concepto *zám*, el cual buscaba crear un lenguaje poético universal al despojar de significados a las palabras y por ende de su aspecto

racional con el sonido como una forma pura y liberadora de la palabra. Al respecto, Crespo señala:

La firmeza del diseño de las letras de estos textos inventados acentúan su capacidad poética como elemento compositivo dinamizador de sugerencias. El signo gráfico aporta el componente literario narrativo a las imágenes construyendo, muy frecuentemente, un “híbrido” sígnico. La mayoría de las obras del movimiento futurista ruso desarrollaron en todo su esplendor las posibilidades de *Zaum*. (...) Un lenguaje transracional (...) que pretendía la unión de los lenguajes convencionales con la expresión de emociones y sensaciones a través de significados poéticos. (...) (Crespo, 2012, p. 8)



Figura 13. Ilia Zdanevitch, *Iliazd lidantYU fAram*, 1923.

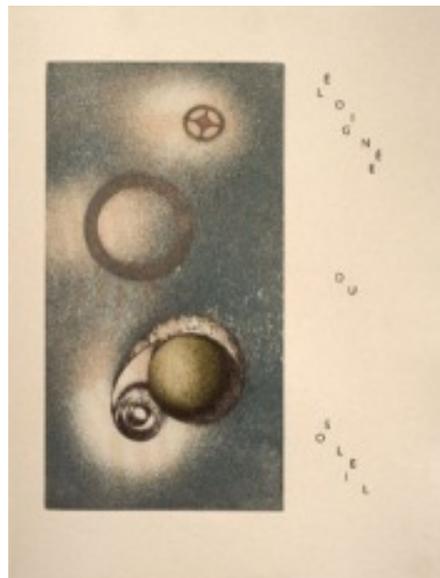


Figura 14. Max Ernst e Ilia Zdanevitch, *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*, 1964

Poesía Concreta.

Al respecto de la poesía concreta, Crespo observa que mientras los futuristas y los dadaístas usaron gran variedad de tipografías y formatos para liberar a la poesía de las convenciones literarias, los poetas concretos intentaron crear una unidad entre los aspectos visuales y verbales de la obra, con una tendencia a ser condensada y reductora en el afán de sintetizar en la forma visual toda la complejidad verbal.

El escritor mexicano Ruy-Sánchez (2008), considera esta tendencia como una de las que más a fondo ha explorado las posibilidades tipográficas de la página y agrega en su estudio del libro de artista interesantes observaciones que se remontan a la historia antigua, añadiendo dimensiones insospechadas a esta forma aparentemente novedosa de abordar la escritura:

El famoso *Péndulo* de Ernesto Melo de Castro queda como ejemplo clásico. Pero parecen obras de Poesía Concreta algunos manuscritos medievales, como el *Laudibus Sanctae Crucis*, del año 850, cuyas páginas tienen forma básica de cruz y en sus cuatro secciones letras e ilustraciones crean un universo único habitado por seres alados: querubines y serafines entre otros. En varios manuscritos hebreos medievales surge una microescritura (sic) que se vuelve línea y traza vitrales, animales, y hasta caligrafías dentro de caligrafías. En todos los tiempos y culturas, la tipografía no ha dejado de recordar su origen de dibujo hecho a mano, y de trazar con la forma misma de la letra su significado. (Ruy Sánchez, 2017, p. 1)

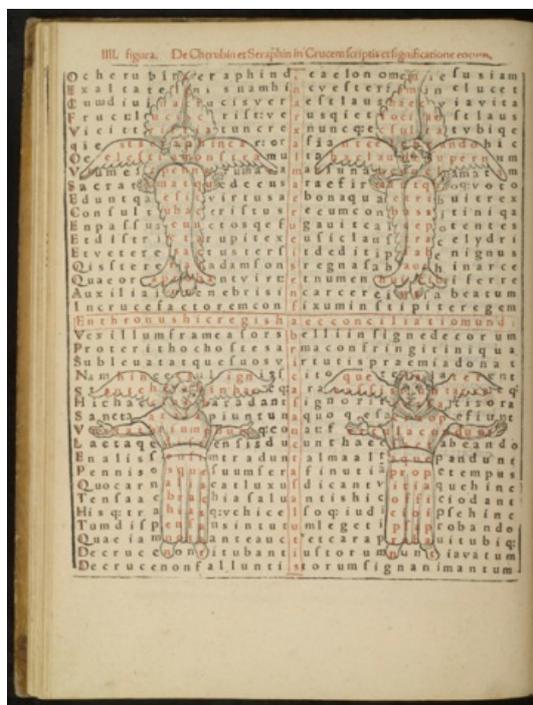


Figura 15. Autor anónimo, *Laudibus Sanctae Crucis*, 850 D.C.

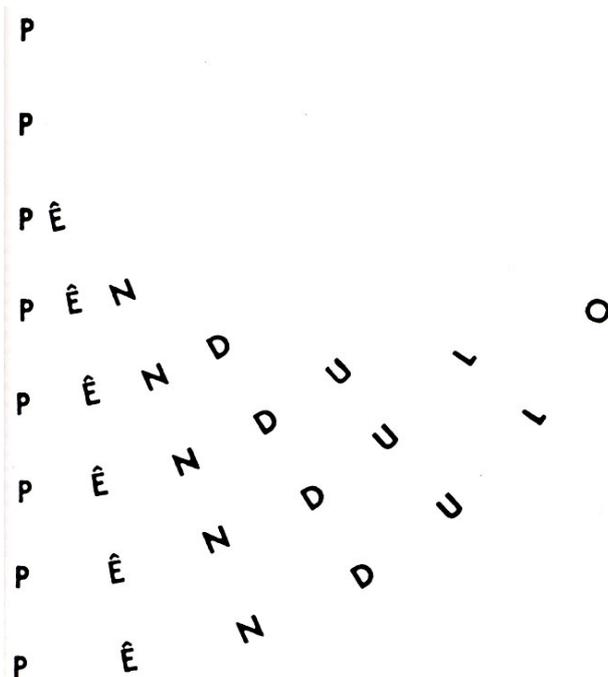


Figura 16. Ernesto de Melo e Castro, *Péndulo*, 1961.

Poesía trouvé.

El término francés *trouvé* alude en este contexto a fragmentos de lenguaje encontrados que son utilizados de forma deliberada por los creadores de poemas u obras artísticas como piezas ensambladas en un discurso que siempre arrastrará la huella de sus orígenes o, en otras palabras, de esos fragmentos de realidad que traen consigo las palabras recogidas. Un elemento central de esta forma de expresión es la idiosincrasia del lenguaje, con toda su riqueza, singularidad y color local.

Uno de los mayores exponentes de la Poesía *Trouvé* es el norteamericano Bern Porter, con su obra, desarrollada entre 1950 y 1972, *Found Poems*, realizados mediante una técnica que consistía en cortar y pegar fragmentos de lenguaje encontrados en el espacio cotidiano, creando un impacto visual y a la vez semántico a través de este ensamblaje de palabras. Frank logra estructurar -de forma precisa- secuencia y tiempos que dan a su vez una cualidad narrativa a los elementos integrados en ese nuevo discurso. Peter Frank (1983) (citado en Crespo, 2012) se expresó de manera contundente sobre la importancia de la obra de este artista:

Porter es al poema lo que Duchamp es al objeto de arte, un desacreditador del fetichismo de la obra de arte y ejemplar del artista como intercesor entre el fenómeno y el receptor. (Crespo, 2012, p. 42)



Figura 17. Ben Porter, *Found Poems: The Book of Do's*, 1986.

Poesía visual.

Como su nombre lo sugiere, la poesía visual otorga primacía a la imagen o lo icónico sobre cualquier otra forma expresiva, incluida la verbal. Las creaciones representativas de esta modalidad se encuentran *Les Mots en Liberté Futuristes* (Milán, 1919) de Marinetti y los poemas-objeto y poemas visuales de Joan Brossa (1919-1998).



Figura 18. Marinetti, *Les Mots en Liberté Futuristes*, 1919.

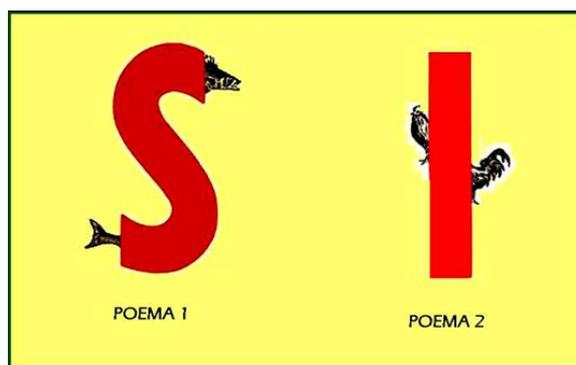


Figura 19. Joan Brossa, *Primer poema visual*, 1941.

Libros preexistentes.

Lo que se entiende como *libro intervenido* consiste en una apropiación por parte del artista sobre la base de un libro preexistente. El papel del artista se torna en una actitud transgresora y se impone de esta manera a la información planteada por un primer autor.

El libro preexistente es así transformado mediante una intervención, puede implicar ejercicios diversos tales como eliminar, añadir o insertar otras intervenciones, con el propósito de crear una obra nueva en la que puede persistir como un eco, una contradicción, o una idealización; es el caso de la intervención de Marcel Broodthaers en el poema de Mallarmé, en el cual líneas negras cubren el texto para revelar el uso del espacio y el ritmo de la obra original.

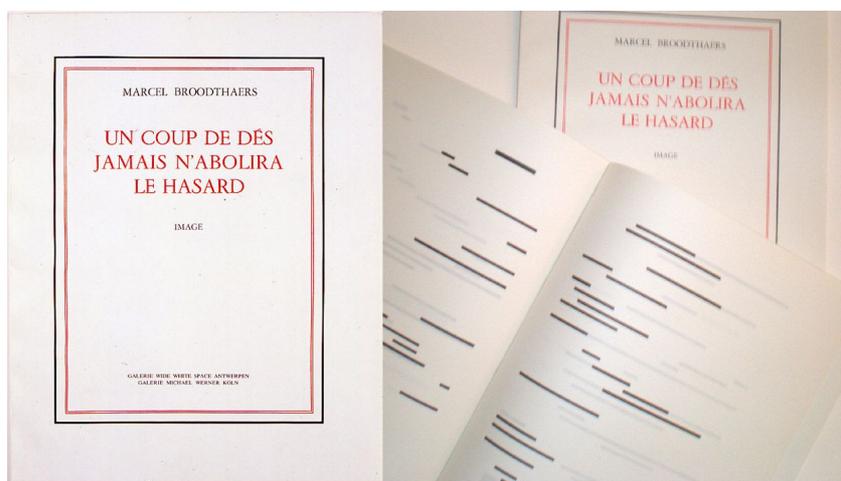


Figura 20. Marcel Broodthaers, *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, 1969.

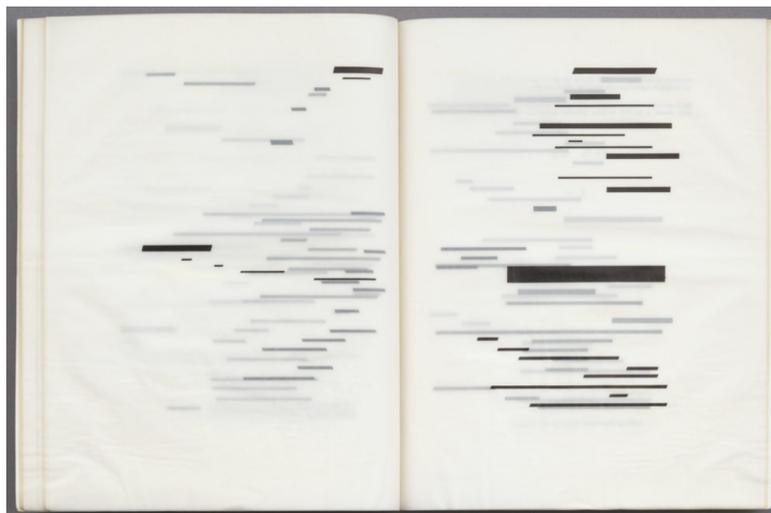


Figura 21. Marcel Broodthaers, *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, 1969.

Hipertexto.

El hipertexto es, en cierto modo, una historia que puede ser contada desde múltiples puntos de vista, de forma mutable, discontinua y al mismo tiempo simultáneo y aleatorio, por igual número de creadores con todos los recursos que se encuentran disponibles en la red. La estructura del hipertexto vincula en una especie de estructura arbórea los diferentes bloques o entradas que pueden aportar los diversos autores.

La obra *Visitors Guide to London*, constituye un ejemplo de hipertexto creada por Heath Bunting en 1995, en la que el artista plantea un recorrido poco convencional de la ciudad de Londres mediante la utilización de vínculos que remiten a múltiples lecturas visuales de la urbe.



Figura 22. Heath Bunting, *Visitors Guide to London*, 1995.



Figura 23. Heath Bunting, *Visitors Guide to London*, 1995.

La estructura.

Al abordar el tema de la estructura, se tratará de la manera como el soporte del objeto-libro, como tal, está constituido. Para este fin se realizará una revisión esquemática de las formas más comunes usadas en los *libros de artista*.

Códex.

Crespo (2012) adopta la definición de Keith Smith para referirse a esta forma como la más tradicional, o la del libro común, con páginas encuadernadas y sostenidas por un lomo.

Rollo.

La forma de rollo consiste en una tira de papel que se enrolla o pliega sobre sí misma. Un ejemplo notable, incluso por sus dimensiones que superan los dos metros de altura, es la obra conjunta de Sonia Delaunay y Blaise Cendrars en la obra *La Prose du Transiberien* (1913).



Figura 24. Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, *La Prose du Transiberien*, 1913.

Punto fijo.

La forma de punto fijo consiste en la unión de hojas sueltas por un único eje mediante el cual estas adquieren movimiento y flexibilidad, permitiendo una visualización por capas, o desplegada en forma de abanico.



Figura 25. Conrad Gleber, *Chicago Skyline*, 1977.

Estructura veneciana.

La estructura veneciana consiste de hojas unidas por dos hilos que las atraviesan longitudinalmente, lo cual permite expandir totalmente, o plegar la estructura hasta cerrarla.



Figura 26. Scott McCartney, *Memory Loss*, 1988.

Acordeón.

La forma acordeón consiste en el pliegue superpuesto de una hoja sobre cada doblez alternado y apilado sobre sí mismo, dando a su vez la posibilidad de desplegar de manera simétrica y flexible la composición.

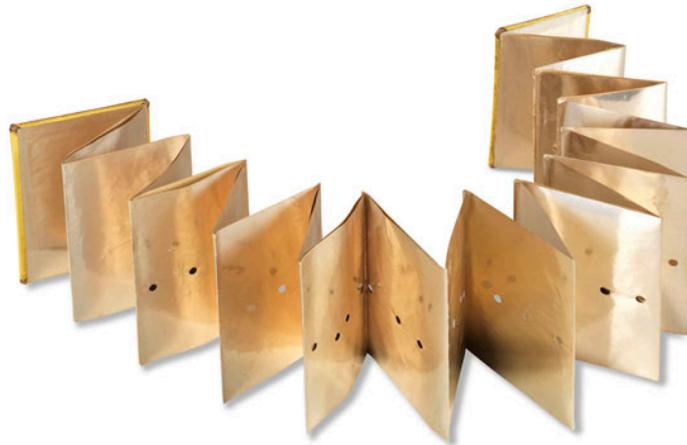


Figura 27. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1966.

Formas compuestas.

Las formas compuestas integran todo tipo de variantes a partir de las cinco formas o estructuras previamente reseñadas. De entre las posibles combinaciones se destacan las formas conocidas como *French doors* y la forma llamada concertina.

French Doors.

La forma *French Doors* está compuesta por un doble códex, encuadernados de forma independiente pero que comparten la cubierta posterior.



Figura 28. Julie Leonard, *Al-pha-bet*, 1998.

Concertina.

Crespo (2012) señala la concertina como una de las formas más usadas por los artistas. En esta, diferentes secciones están cosidas a una encuadernación cuyo lomo es un pliego

acordeón y a su vez, se convierten en cuadernillos que están cosidos a los pliegos de una forma acordeón, ya sea en su parte interior o exterior, o en ambas, de manera combinada; mientras que el lomo puede estar fijo o aprovechar la movilidad del pliegue acordeón dejándolo suelto. (Crespo, 2012, p.20)

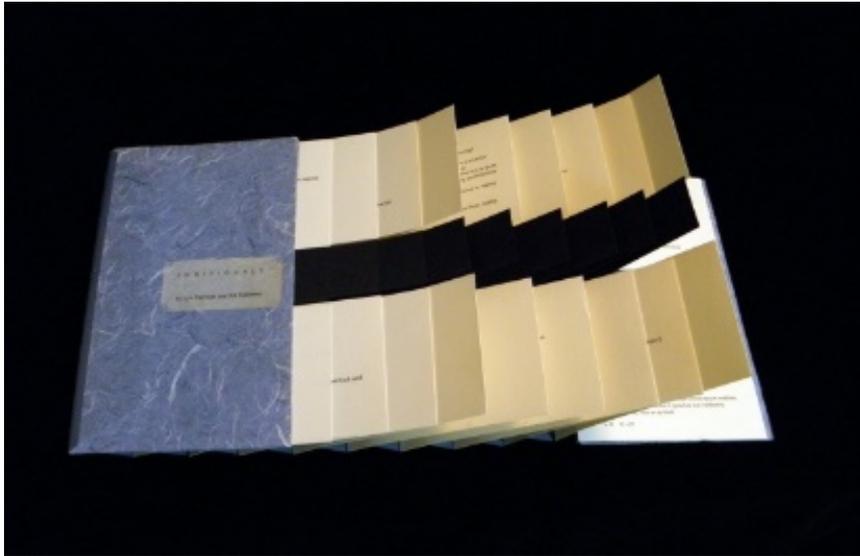


Figura 29. Kit Robinson y Lyn Benjinian, *Individuals*, 1986.

Caja.

La forma de caja cumple con su función esencial de contenedor. Crespo señala que la tipología de libro-objeto adopta frecuentemente la morfología de libro-caja al insertar en éste, imágenes u objetos que transforman al espectador en una especie de *voyeur*; hecho que le permite hurgar sobre papeles o documentos privados de otras personas.

La autora añade que estas obras, a menudo, tienen una calidad nostálgica y destaca la obra *Maison Manquante*, de Christian Boltanski, como un magnífico libro, fruto de la recopilación de un sinnúmero de objetos, materiales y diversa documentación relativa a un espacio que, en 1945, se halló en Berlín y que había sido bombardeado durante la II Guerra Mundial. (Crespo, 2012, p. 21)

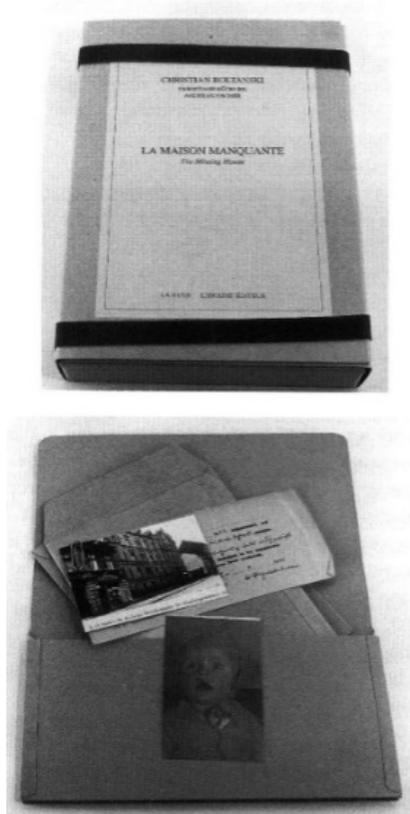


Figura 30. Christian Boltanski, *Maison Manquante*, 1990.

I.2.1.3 Tipología tradicional.

Dentro de esta definición general, es necesario destacar las excepciones que buscan dotar de una caracterización específica al libro de artista. Una clasificación heredada del ámbito del grabado y de la tradición editorial en general que consiste en determinar el número de ejemplares con propósito de establecer temas como la calidad, la exclusividad y el diseño del libro, establece los tipos siguientes:

Libro único.

Como su nombre lo indica, es el libro de un solo ejemplar. Se puede realizar un ejemplar único a partir de elementos nuevos, o se puede partir de un libro de edición normalizada intervenido por el artista de muy diferentes maneras hasta convertirlo en obra única.

Libro seriado.

El artista repite un modelo inicial hasta un número limitado de veces. Al ser manufacturados o elaborados de manera artesanal, los ejemplares obtenidos pueden tener diferencias. Pueden incluir grabados numerados.

**Edición numerada.**

El libro de un artista es emitido mediante medios mecánicos o digitales en una serie de impresiones de tiraje limitado, numeradas según las normas tradicionales de la obra gráfica. El libro es ideado por el artista y controlado por él durante todo el proceso. En caso de firmar cada ejemplar numerado, este se considerará como una edición numerada y firmada. (Antón, 2004, p.1)

Edición abierta.

No tiene límite de copias y cabe la posibilidad de reeditarla tantas veces como establezca su respectiva demanda.

I.2.2 El libro objeto

Son muchos los artistas que hacen del *libro de artista* una herramienta muy útil, haciendo de este un soporte ecléctico abierto a toda expresión sensorial y convirtiéndolo en un registro de las transformaciones que ocurren en el proceso de reflexión y creación. Ahora bien, debemos tener en cuenta que el libro (en su uso y concepto tradicionales) pasa a segundo plano cuando el artista transgrede los límites permitidos por dicho objeto; es decir, todas las posibilidades de modificación que este provee, hasta cuando ya se ha destruido completamente; en ese caso se considera entonces ya como otro tipo de arte, el llamado *arte-objeto*. (Phaidon Press. 2012, p. 210)

I.2.3 El libro intervenido

Cuando la intervención del libro ocurre, esta se caracteriza por originar arte mediante el uso de objetos corrientes que, en su mayoría, no son considerados artísticos; así, estos no ocultan su verdadero origen y no están modificados en su totalidad, como en la obra del pionero de este movimiento, Marcel Duchamp; es preciso resaltar en este punto la obra de Marcel Broodthaers que para cuya creación *Pense-Bête*, ejemplifica esta transformación del libro en objeto. En esta obra, Broodthaers recoge 50 copias de su propio libro de poesía (que no pudieron venderse) y las encapsula en yeso dándoles tanto un nuevo formato de libro-escultórico como un mensaje sobre la misma realidad de los objetos en cuestión.

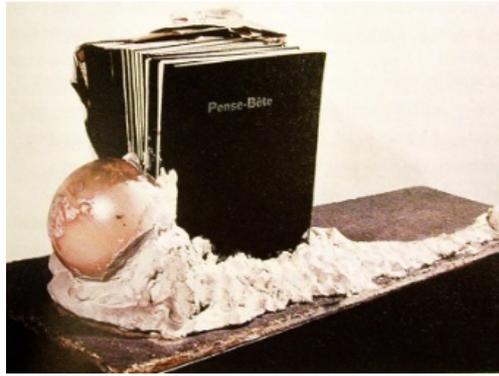


Figura 31. Marcel Broodthaers, *Pense-Bête* (1964).

Existen varias obras que se insertan radicalmente dentro de esta idea de evolución del objeto e ilustran de forma vívida la idea de un arte en constante cambio. Una de estas obras, perteneciente a Huang Yong Ping, de cierto modo llega a considerarse como transgresora por su carácter destructivo hacia las ideas tradicionales sobre la historia de arte. Ping crea una escultura formada por dos libros: *Historia del arte chino* e *Historia resumida del arte moderno*, que luego de dos minutos dentro de una lavadora termina expuesta como obra final dentro de una caja de madera.



Figura 32. Huang Yong Ping, *La historia del arte chino y la historia resumida del arte moderno después de dos minutos en la lavadora*, 1987.

I.3 Diario de arte o *art journal*

Contiene toda clase de experimentaciones con técnicas variadas que son usadas para el registro de sucesos, pensamientos, bocetos u otras manifestaciones artísticas. El diario de artista, como objeto concreto, se construye o se plasma básicamente en un libro físico elaborado ya sea de forma manual o proveniente de fabricación industrial; el autor dedica su tiempo a elaborar una búsqueda y a desarrollar su arte.



Esta búsqueda no se centra únicamente en mantener una disciplina en cuanto a la realización de dibujos, anotaciones, pensamientos o ideas para otros proyectos, sino va más allá por el simple hecho de experimentar, pues ese camino de experiencias diversas devienen un todo que, a la larga, se revela como la respuesta misma a esa constante indagación.

Este diario está sujeto a muchos cambios según el autor así lo desee; aquí interviene la decoración, adhesión de otros elementos ajenos a la concepción editorial de un libro como tal, adición de anotaciones, correcciones, y más. Al igual que una agenda, el *diario de artista* implica un uso similar en el sentido que involucra la vida del artista, pero con alcances más amplios que se dirigen todos al plano artístico: con el paso del tiempo es factible registrar una evolución tanto de las formas como de las líneas temáticas o su persistencia como elementos claves para descifrar los *leit motifs* del artista.

El contenido del *diario de artista* puede resultar variado y complejo, permitiendo a su creador desarrollar una vasta exploración y hacer del arte una expresión muy personal; éste es un espacio de libre expresión donde la creatividad es ilimitada y la cotidianidad es un potente motor para transformar, a su vez, el devenir. Así registra su experiencia Traci Bunkers:

Mis *art journals* combinan pintura, fotografía, collage, estampado y frases del corazón. La combinación de las palabras con las imágenes visuales es mucho más potente que cualquiera de los dos solos. Mediante la combinación de los dos, creo que es algo fresco y rico en significado a veces crudo, expresando heridas o dolor, y a veces eufórico, expresando inmensa alegría. Este trabajo que hago por mí misma, lo hago sin buscar la aprobación de la audiencia o preocuparme de lo que alguien podría pensar. No es importante el producto final sino el proceso mediante el cual se llega él. No estoy tratando de hacer arte, estoy hablando sólo de un viaje. (Bunkers, 2011, p. 2)

Un ejemplo muy importante de diario de artista cuyas anotaciones mantienen vigencia hasta la actualidad, por su elevada síntesis del arte a la par que el pensamiento científico, son los diarios de Leonardo Da Vinci, donde el artista expone de manera puntual sus estudios de ciencias tan diversas como la anatomía, ingeniería, astronomía, paleontología, y más.

Un ejemplo muy importante de diario de artista cuyas anotaciones mantienen vigencia hasta la actualidad, por su elevada síntesis del arte a la par que el pensamiento científico, son los diarios de Leonardo Da Vinci, donde el artista expone de manera puntual sus estudios de ciencias tan diversas como la anatomía, ingeniería, astronomía, paleontología, y más.



Abordando más de cerca los diarios de Da Vinci, se manifiesta que éstos son tan abundantes en conocimiento como en variedad ya que su obra fue en gran parte bocetos, proyectos y conceptos, basta información que Leonardo legó a Francesco Melzi como resguardo para que años más tarde pase a manos de Pompleo Leoni (C 1533 - 1688).

Es Leoni quien recupera estos apuntes e infinidad de manuscritos en la dedada de 1580 y los compila en varios álbumes de los cuales resaltan dos álbumes, el primero que contiene los estudios técnicos de Leonardo y el segundo álbum que se lo conoce por contener los estudios anatómicos; si bien es cierto el primer álbum está formado por fragmentos y recortes de las anotaciones, particularmente se cree que estos recortes fueron obra de Leoni quien recurrió a las tijeras para dar consistencia a su clasificación.

En base a sus registros, se puede definir a Da Vinci como un artista polimorfo al decir que sus dibujos se relacionaban con temas completamente diferentes abarcando numerosas ciencias antes mencionadas, a partir de este punto es preciso reflexionar sobre su proceso creativo al momento en el que sus creaciones estaban impregnadas en el papel; Leonardo empezó a madurar sus ideas en hojas sueltas las cuales fueron llevadas a cabo con bastante desacierto tanto con sus dibujos como anotaciones limitando así su relación con la obra completa.

De una manera casi general podría definirse al diario de artista como un contenedor de información diversa y susceptible que ha venido mutando desde el momento en el que se concibe una idea y de como ésta se transforma en el boceto al momento de registrarlo, todo este proceso cognitivo de por sí ya podría considerarse como una obra de arte, con el claro ejemplo de Da Vinci, quien con énfasis dedico su tiempo al descubrimiento y entendimiento de las ciencias.

Otra variante al libro de artista es la bitácora, la cual comparte la misma temática del *diario de artista*, por lo que de igual forma tiene un carácter personal, pero con la diferencia de que la expresión creativa -en su contenido- no es tan vasta y se suele dedicar a un tema en concreto. Sin embargo, esta forma tiene gran valor cuando se expone en una línea de tiempo; es decir, involucra una estructura cronológica que se actualiza regularmente y que permite sistematizar los registros de información.

I.4 El libro de artista en el Ecuador

En el presente acápite se reseñará la obra de tres artistas ecuatorianos cuya trayectoria ha estado ligada de manera central a la creación de *diarios de artista*, *libros arte* y libros intervenidos en una amplia gama de expresiones del arte contemporáneo.

Es difícil situar una época específica que registre en Ecuador una producción inicial y representativa de este tema. La producción de libros de artista aparece así limitada en cuanto a la posibilidad de representar movimientos o vanguardias, por lo que resulta necesario indagar –más bien– en la producción individual de ciertos artistas.

1.4.1 Los Diarios Ilustrados de Solá Franco.

Será el pintor guayaquileño Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915 - Santiago de Chile, 1996) quien construya a lo largo de su vasta producción, una serie de diarios que a la postre pueden considerarse como una de las obras más representativas, precursoras dentro de esta categoría en el arte ecuatoriano. Sus *diarios* se conservan como el legado de uno de los pintores más prominentes de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador. Al respecto, Rodolfo Kronfle (2016) anota en su estudio de la obra de Solá:

En 1935, a partir del primer viaje que realiza por su cuenta a los 19 años, Solá emprende lo que constituiría su proyecto más ambicioso, una empresa sin parangón en el arte moderno. Durante 54 años, hasta 1988, se dedicó a registrar gráficamente los pasajes relevantes de su vida en un conjunto de catorce cuadernos. Elaboró cerca de 3300 ilustraciones, en su mayoría acuarelas y en menor grado collages. Estas páginas reúnen un testimonio fascinante de su tiempo, del entorno cultural que lo rodeaba y de su propia obra; aparecen todos los mundos que vivió, todos los espectáculos de primer nivel que presenció, las personalidades que conoció, sus gustos y aficiones. (Kronfle, 2016, p. 187)



Figura 33. Solá Franco, *Diario Ilustrado: El mundo en que vivimos*, 1941. Citado por Diario El Universo.

Según registra Cristóbal Zapata en su introducción al estudio de Kronfle (2016), Solá habría dado el nombre de *My book of pleasure* al conjunto de su diario y enfatiza en el uso que el artista hace del lenguaje al afirmar que exhibe la misma actitud gozosa ante el lenguaje verbal o visual, haciendo del deseo el soporte y el móvil de su diálogo cotidiano con el mundo. Además menciona –como uno de los rasgos precursores de Solá en sus diarios– el poderoso andamiaje intertextual que despliega llenando muchas de sus páginas de citas y auto citas a su propia obra (Kronfle, 2016, p. 16).

Zapata (2016) afirma en relación a la evidente pre-eminencia del cuerpo del artista como eje de su obra:

Los *Diarios ilustrados* quizás constituyan la culminación de esa autobiografía del cuerpo, pues el diario es el lugar donde Solá no sólo registra, sino que lee e interpreta su trayecto vital y profesional como experiencias corporales. El diario es el espacio donde escenifica su travesía vital, donde el artista se ve vivir, se ve actuar. (Kronfle, 2016, p. 15)

En los diarios de Solá está contenida el alma de todas sus obras, viajes y experiencias, además de fundar la base de su obra en la multiplicidad de bocetos, fotografías y pinturas en las que estaban representados paisajes costumbristas, figuras eróticas, retratos, el drama de la tragedia griega y otras escenas donde el artista explora todas sus pasiones, miedos y obsesiones, dejando además un testimonio de la vida contemporánea. De cierto modo estas impresiones puras y sensibles fueron un elemento indispensable a la hora de registrar en sus diarios la infinidad de detalles que adornaban a los personajes de cada lugar que visitaba. Según señala Kronfle, los catorce volúmenes de diarios reposan en la Biblioteca Nacional de Francia, por voluntad expresa del artista. (Kronfle, 2016, p. 187)

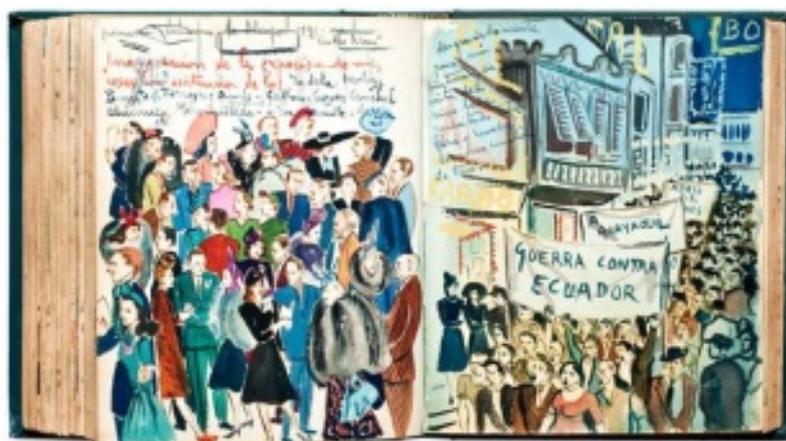


Figura 34. Eduardo Solá Franco, *Diario Ilustrado: Manifestación en contra de Ecuador en las calles*, 1941.

A partir de este análisis, se evidencia que la selección de los contenidos que iban a desarrollarse en cada página de sus diarios siempre estaban logradas cuidadosamente en cuanto a la estética y temáticas a tratarse, muchas de estas no siempre se exponían en la plástica puesto que el artista transitaba por periodos en los que la pintura le llegaba a cansar y lo recompensaba con una disciplina menos forzosa como es la acuarela, dibujos más figurativos llenos de simpleza en color y forma, destacando así su personalidad afectiva.



Figura 35. Eduardo Solá Franco, *Diario Ilustrado 8: Temporada de teatro en París, 1952, y Pentotal: decido hacerme operar del pie en la clínica de Neuilly... Efecto delicioso de la última droga inventada, 1941*

I.4.2 Pablo Barriga.

El artista quiteño Pablo Barriga (1949), es otro precursor del arte contemporáneo en nuestro país. Su larga trayectoria presenta en sus inicios un arte netamente conceptual que derivará posteriormente al figurativismo y que se ha mantenido en una constante exploración, sin detenerse en fórmulas logradas sino, más bien, en una actitud permanentemente crítica de la realidad social y ejerciendo su necesidad de expresarse en gestos genuinos de protesta o disconformidad.



La curadora de arte Pamela Cevallos considera que Barriga es uno de los pioneros del arte-acción, género al que no denomina *performance*, pues el artista ha realizado acciones en su vida a partir de una necesidad sentida a nivel personal, no porque asumiera nunca un papel como *performer*. Pablo Barriga se ha movido siempre ya sea por motivaciones personales, o por una necesidad de expresar algo mediante su arte. (Rivera, 2016, p. 1)

El jurado del Premio Mariano Aguilera, al destacar esta faceta del artista, indicó:

Las acciones de Barriga en la vía pública, poco registradas, casi efímeras y que solo años después fueron clasificadas bajo el anglicismo del *performance*, hasta piezas de sitios específicos, por fuera de los radares de los espacios habituales donde debía suceder el arte, fueron actos de lenguaje que mostraron que otra vida era posible. Más allá de un manido y predecible indigenismo o del canon de producción de fetiches tan propios de un sistema mercantil, Barriga se aleja de la zona de comodidad y de la cárcel del estilo. (López, 2015, p. 1)

Acompañando su proceso creativo visual, el artista construye una fuerte vinculación con la lectura y la escritura; publica numerosos artículos de arte contemporáneo y un conjunto de cuentos y relatos; de aquí se desprende la experimentación con libros donde el artista desarrolla varios trabajos que devendrían en creaciones catalogables como *arte objeto* y que posteriormente darían inicio a la creación de libros de artista.

Barriga declara que “la vida es un palimpsesto”. Este término sería la clave esencial desde cuya comprensión trabajaría construyendo nuevas obras mediante el reciclaje de sus propias (anteriores) creaciones. Crea con el material relacionado a los libros y la escritura un sinfín de prácticas como apilarlos, recortarlos, añadirles objetos, etcétera. A partir de esta intervención, el artista genera obras que se pueden categorizar como *libro objeto*, por el hecho de cambiar la materialidad del libro como tal. El mismo artista declara su filiación a la lectura y a los libros como objetos de lectura, pero también como sujetos de posibles transformaciones artísticas:

En estos últimos años he cambiado mi vocación de artista por la de lector de libros. No es un cambio radical en mi manera de ser. Ambas actividades - pintar o leer- han sido siempre acciones silenciosas y solitarias. Y el hecho que el papel y la escritura me sean familiares, me ha llevado a trabajar el collage con hojas de libros, láminas escolares, escritos personales, cintas adhesivas y pegatinas. Materiales frágiles y perecederos que muestran una manera de entender y hacer arte en la actualidad. (Barriga, 2016, p. 117)



Figura 36. Pablo Barriga, *Arte-objeto a partir del libro El arte y las palabras*, 1995.

La obra presentada en la *Fig.5* forma parte de la exposición “*Pasado y Presente*”, intervención en el Museo de Arte Colonial de Quito, 1995. Esta muestra fue creada a partir de *El arte y las palabras* (1995), libro que contiene una compilación de artículos que fueron publicados entre 1985 y 1995 y que fue usado por el artista para la creación de varias piezas dentro de la categoría de *arte-objeto*. Al tratar los objetos en base de una estética *kitsch*, el artista se permite ejercer un fuerte contraste con las formas tradicionales, al instalarlos en un espacio dedicado al arte barroco, generando de esta manera un contraste dramático con su propia obra.

Pan con Cuento es una acción al aire libre realizada en 2006, donde Barriga pone de manifiesto -con economía de medios y recursos del espacio público, de los cuales se apropia- una estética popular frente al mercantilismo imperante en la sociedad. Monta así un puesto de comida para vender -a la manera del típico *pan con queso* ecuatoriano- pan con una fotocopia de un cuento de su autoría, donde el blanco de las hojas recuerda la fina lámina de queso que caracteriza a este bocadillo barato de las tiendas y mercados del Ecuador. Con esta acción el artista logra invitar a todo tipo de público a relacionarse de manera lúdica tanto con el arte contemporáneo como con la literatura, constituyéndose esta como una propuesta de libro-objeto.



Figura 37. Pablo Barriga. *Pan con Cuento*, 2006.

Entre las exposiciones más destacadas de Pablo Barriga en relación a la temática de *libro de artista* se pueden mencionar: *Biblioteca* (El Container, 2004), *Lectura grapada* (Arte actual, 2007), *Lecturas pintadas* (El otro arte de Quito en Ecuador, Centro Cultural Itchimbia, 2008), Instalación para la Feria Internacional del Libro de Quito (Centro de Exposiciones de Quito, 2012), *Lectura o mirada: el libro de artista* (Biblioteca UASB, 2013), *Libros de artista* (Biblioteca PUCE, 2014). (Cevallos, 2016, p. 8-24)

I.4.3 Maríaugusta Vintimilla.

Mariaugusta Vintimilla Ochoa, (1954-), es una artista cuencana que ha dedicado gran parte de su obra al tema del libro de artista; además de incursionar en el dibujo, la pintura, el collage, las instalaciones, y el grabado, acercándose de manera íntegra al tema del libro desde su propia producción de papel artesanal y de gofrados. No solamente ha incursionado como creadora en este ámbito sino también en el campo de la docencia, al realizar varios talleres y curadurías a nivel local e internacional, en Argentina y Honduras, con la finalidad de difundir el conocimiento y la realización del *libro de artista*.

La obra de Vintimilla posee una alta carga simbólica, centrada en la condición humana y femenina. En el testimonio de la artista acerca de uno de sus libros llamado *Vida*, relata que este fue hecho como un canto a la vida y sus diferentes estadios. En su obra la artista apela al gofrado como recurso metafórico de las huellas que van quedando impregnadas en la piel y se remite al símbolo del árbol de la vida para evocar la capacidad de transformación, las crisis, las dificultades, el dolor; pero también la posibilidad de renacer más sabios.

Vintimilla evoca desde su sensibilidad de qué manera los símbolos le permiten crear un orden y una armonía que son, a la vez, un reflejo de su percepción interior y una forma de proponer una lectura del mundo y la experiencia vital:

Con la humildad del papel que se transforma en obra, me apoyo en el orden que incluye una figura como el cuadrado: seguridad, equilibrio, integridad, moralidad, permanencia, como

atributos para organizar nuestra vida. Utilizo el círculo como matriz que acoge vida en su interior, para observar la vida en su conjunto, con sus ciclos y sus ritmos; la vida como movimiento eterno y sagrado. Signo del todo y del cielo, en contraposición al cuadrado que es la tierra. El círculo es el alma, la unidad, la perfección. El círculo como nacimiento, muerte y resurrección; también como nexos entre el hombre y la creación, la unidad entre las cosas materiales y espirituales. Círculos concéntricos que representan la armonía del espíritu, la iluminación, la evolución de la consciencia del ser. (Vintimilla, 2015)



Figura 38. Mariaugusta Vintimilla, *Vida*, 2015



Figura 39. Mariaugusta Vintimilla, *Vida*. Libro de artista, 2015



CAPÍTULO II

CREACIÓN DE DIARIOS VISUALES

II.1 Desarrollo de un estilo personal y conceptualización

En el presente capítulo se aborda el proceso de creación desde una perspectiva personal, al recoger de forma descriptiva los diferentes elementos que confluyen en la materialización de los *diarios visuales*.

II.1.1 Reflexión personal acerca del proceso creativo de los diarios visuales.

La práctica de generar diarios visuales surge de la necesidad de recordar hechos, sucesos o información importante en un momento determinado, mediante el dibujo u otras técnicas como el collage, o la recolección y adhesión de elementos *extra-artísticos*, y el hecho de registrar, plasmar, o manipular estos sobre un soporte físico como un cuaderno de apuntes. Este último, en particular, ha sido concebido con ciertas características específicas en cuanto a forma, construcción, calidad de papel y portada, haciendo hincapié en el tamaño, para que quepa en los bolsillos. A continuación expongo una narración en donde evoco la situación y las primeras ideas que me llevaron a concebir mis diarios visuales.

Recuerdo que para regresar a la casa, debía viajar en un bus que llevaba a la ciudad de Cañar. Al ingresar al autobús noté de golpe un espeso olor a pollo broster que inundaba la cabina mientras subía las gradas. Caminando por el pasillo miraba en uno de los asientos a una señora que usaba una pollera de intenso color rosado. Ella tenía en sus manos una tarrina de ese oloroso pollo que percibí. Junto con ella comía una niña pequeña; asumí que era su hija, la pequeña reía y comía haciendo bulla, de pie sobre su asiento. Seguí caminando por el pasillo en busca de un asiento que quedara junto a la ventana, después de dos filas de asientos lo encontré.

Estaba algo cansado y al sentarme me derrumbé sobre el acolchado asiento tapizado con figuras geométricas a todo color. Siempre con esa curiosidad por saber quién ingresa al autobús, por si veo una cara conocida. Al llenarse de pasajeros, el bus arrancó en reversa y salió del Terminal Terrestre. Mi cabeza se golpeaba contra el vidrio por los baches que había en la carretera. Solo veía los árboles contrastando con el cielo blanco, los postes de luz pasando a la velocidad del bus Trans. Cañar.

Aprovecho los viajes innumerables a casa para reflexionar sobre lo que más me gustó y disgustó del día, lo que es preciso olvidar y lo que vale la pena recordar. Me gusta siempre estar haciendo lo que sea; odio esa ansiedad. Ese día quería dibujar... Pensé entonces que sería útil andar a llevar algo de papel, nunca se sabe cuándo llega una idea o las ganas de dibujar. Investigué sobre encuadernación y me habilité para crear algo funcional; a la final sería solo para mi uso, por eso no me preocupé por los detalles. Junté los materiales y arranqué de una revista una imagen impresa de una virgen con el niño en sus brazos; en mi opinión, tenía una apariencia neutral por resultado; lo importante es el contenido, pensé. Desde ese inicio, el proceso en el que me interné me abrió al descubrimiento de nuevas



posibilidades en los contenidos, que variaban desde temas muy íntimos a otros totalmente impersonales.

Con la encuadernación de cada ejemplar venían nuevas ideas, nuevas maneras de mostrar un dibujo, una distinta tipografía para un texto, variación de técnicas como tintas, acuarela, marcadores, lápices o crayones; el uso de stickers y objetos ajenos al libro. De cierta forma, el libro antes de ser intervenido, en primera instancia era destruido o modificado, con esta acción pretendía acoplarme a esa modificación y usarla como punto de partida para originar una ilustración o un collage, según conviniera. El desarrollo de cada diario se entiende así como la construcción de un libro de apuntes dedicado a decorar cada página de manera impulsiva con el fin de incrementar el número de ejemplares y buscar en esta compilación un resultado de experimentación que aclare y haga ver la evolución íntima, personal y artística del autor.

En esta descripción detallada, se intenta exponer el ácido y pintoresco espectro de imágenes que el artista usa para componen su imaginario, medio en el que se envuelve y toma parte para construir una estética ambigua que relacione y deforme los cánones sociales según su visión; de la misma manera ya en su círculo íntimo, recoge información pertinente que haga juego con distintas temáticas haciendo del contenido del cuadernillo una mezcla abatida de la cotidianidad.

II.1.2 Proceso creativo.

II.1.2.1 Portadas.

La selección de las imágenes para las portadas de los diarios se ha realizado, en su mayor parte, mediante el uso de las portadas de contenidos artísticos de la revista ecuatoriana *Diners*. En esta transición las imágenes usadas se mantuvieron en su condición de frontis de las obras, adecuándose sin embargo, a un formato menor.

Por varias razones, fue un inconveniente generar una producción seriada en base a la utilización de portadas que fueran únicamente de la mencionada revista, ya que no se contaba con un número suficiente de las mismas. De aquí surge la idea alternativa de usar cualquier otra imagen impresa que fuera tan llamativa como aquellas, o bien crear portadas de autoría propia. El hecho de crear diarios con portadas auténticas, dio mayor coherencia visual a la colección, al enriquecer estos trabajos con un carácter único y mantener así una estética afín a la totalidad de la obra.

A continuación se expone una serie de portadas identificadas por su origen o autor; así como también aquellas de creación propia.

MOTOMICHI
NAKAMURAIMAGENES DEL
SIGLO XIX
DINERS No. 285

LUIGI STORNAGGIOLO

DESNUDO FEMENINO
YACENTE CON LAS
PIERNAS ABIERTAS
EGON SCHIELE. 1914Figura 40. Diego Molina, *Portadas diarios visuales*, 2013-2015.

II.1.2.2 Títulos.

En el análisis de la mayoría de títulos que se han usado para identificar a cada diario visual, encontramos una diversidad de términos que vuelve muy compleja su clasificación. El diario visual del artista parte de reconocer una personalidad cambiante que se afirma y niega a sí misma; difiere su estética o contenidos en función a los intereses y derivaciones tanto conscientes como inconscientes que pueblan la mente y el ánimo del artista en determinadas circunstancias. Por ejemplo, en un título en particular, denominado *Arrugas, Muecas y Melcochas*, se esperaría encontrar un contenido que se desarrolle de forma consistente en base de ese tema, pero el nombre en este caso, no es más que un significante temporal.

De cierta forma, podríamos comparar este proceso creativo con el nombre de una melodía instrumental, muy tranquila, que lleva por nombre *Erupción de un volcán*. Al observar el



video de dicha canción, donde se muestran grandes cardúmenes nadando en el océano, podemos plantear una semejanza en el carácter cambiante de la estética de estos diarios y de cómo su temática no tiene un contenido preciso; tampoco se relaciona con la portada; de forma similar, ni la carátula, ni el título pretenden comunicar un sentido en particular, más que una invención al azar.

En un breve análisis del diario que lleva como título *Arrugas, Muecas y Melcochas*, hallamos que está conformado por una portada impresa en la que se ilustra una serigrafía de Andy Warhol, dispuesta de manera inversa a como se la conoce originalmente. En el contenido del diario -ilustraciones, textos, collage y fotografías impresas- se evita deliberadamente hacer visible la interacción alguna con la temática expuesta en el título introductorio.

Sin embargo, de manera a veces evidente y otras de forma más velada, la vinculación y evocación de estos términos (*arrugas, muecas, melcochas*) crea -a manera de síntesis- un aforismo visual de las actitudes, personalidades, gustos y diversidad de detalles asociados a la vida en familia, donde se integra la idea del nacimiento, y la muerte; o la infantilidad y las muecas que abarcan el humor y la locura, en oposición a la vejez y las arrugas; y ese elemento propio de la tradición ecuatoriana, las melcochas, que parecerían sintetizar en sus formas retorcidas y en su plasticidad, toda la variedad de gestos evocados y traslucir a la vez la influencia y la carga que imprimen las tradiciones y la cultura, por esta vía familiar, en la creación artística.

De los más importantes títulos, epígrafes o nombres de cada diario visual se expone a continuación un conjunto de imágenes en donde se muestra esta multiplicidad de palabras, formadas por coloquios, nombres de platos típicos, nombres de personas, nombres de golosinas, palabras en idioma quichua y demás; también algunos títulos podrían entrar en la categoría de *binomio fantástico*, técnica creada por el escritor Gianni Rodari que consiste en juntar dos palabras que carezcan de relación entre ellas y crear un nuevo sentido que sugiera un todo quimérico e imaginario.

Las imágenes que se presentan a continuación componen la introducción al inicio de cada diario.



Figura 41. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014-2015.

II.1.2.3 Temáticas.

Existen varias temáticas recurrentes que abordan los diarios en el proceso de exploración personal y de registro visual: lo erótico, el deterioro y la muerte, la infancia, el paisaje, la esfera familiar y doméstica, el ritual de los alimentos, los insectos y animales; todo esto dentro de una actividad permanente de exploración en el dibujo y el lenguaje.

Una temática que por el gran ámbito que abarca podría incluso cubrir todas las anteriores con el velo de la cultura propia, es la ecuatorianidad. Es preciso, por tanto, hacer hincapié en el uso de jergas y visualidades que corresponden a varias regiones del Ecuador: la sabiduría y argot populares, modismos, refranes, lenguaje coloquial y grafismos de costumbres que identifican un modo de ser y un *modus vivendi* evidenciado y experimentado en el ámbito íntimo y personal. Este sentimiento está implícito con mucha fuerza en cada uno de los diarios, exponiendo de manera escrita un sinnúmero de elementos repetitivos como frases célebres, dichos familiares, palabras *quichuas*, coloquios, nombres de platos típicos, mascotas, insultos, lugares, libros, música, entre otros en forma de listado o larga enumeración.

Toda esta variedad de tópicos, registrados a lo largo del tiempo, han dotado a la compilación de los diarios de un tono pintoresco y vital que se materializa en base de transformaciones y nuevos modos de percepción y expresión creativas, quedando como testimonios de las diversas etapas de búsqueda, a la par que del paso de la vida con toda su carga de experiencias provenientes de la realidad objetiva, paralelas a un discurrir de los ricos contenidos del inconsciente.

	<p>LA ECUATORIANIDAD Reuniendo las características mas llamativas a criterio del artista, estas estan expuestas en este diario. Textos , imagenes, cromatica, cultura y tradición.</p>
	<p>LO ERÓTICO En este número se encuentra un tributo específicamente dedicado hacia la mujer como vital elemento de belleza y valor que compone una noción personal dentro de lo erótico.</p>
	<p>EI DETERIORO Aqui toma importancia la expresión del artista cuando rompe con el caracter pulcro y bien logrado de la obra, se especializa en un marco estético donde la precariedad es la escencia de un conjunto y un diario específico.</p>
	<p>LO INFANTIL Aqui se muestra una compilación muy reducida que se asocian con los recuerdos de la niñez del artista, desde sus golosinas favoritas hasta sus experiencias más valiosas.</p>

Figura 42. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014-2015.



II.1.2.4 Morfología.

En un inicio, en la creación del primer diario visual, no estuvieron previstos ciertos detalles o acabados en función de lograr un encuadernado de calidad. El trabajo creativo surgió dentro de un contexto de improvisación y experimentación con los lenguajes textuales y visuales. El orden en la manera de desplegar los contenidos no estuvo previsto; además, carecía de elementos añadidos como adhesivos, pegatinas, o collage; y tampoco poseía una lámina de protección en la portada. Los apuntes o dibujos carentes de pulcritud, los manchones y la tipografía ilegible hacen de este ejemplar un número característico entre todos.

Esta fue una prueba inicial que sentó las bases para un trabajo de mejoramiento en la técnica de encuadernación, así como también en la forma de organizar el despliegue de los contenidos, esto es: los dibujos al inicio junto con los títulos; las pegatinas detrás de la portada; hojas secas después de la página introductoria. Todas estas prácticas engloban un proceso que en base de la experimentación fueron hallando nuevas formas de expresión en las sucesivas creaciones de los diarios.

La producción de los mismos, en medio de un cambiante contenido, se vio afectada por una monotonía en el formato. Luego de pasar por varios cambios en las portadas de los diarios, usando variedad de imágenes, técnicas y colores, surgió la idea de hacer un cambio radical en la morfología rectangular de su construcción, la cual varió de un formato pequeño a uno mayor. Si bien desde un inicio se había trabajado en un formato A7 (8 x 10,5 cm), el nuevo formato tendría las medidas de 9,5 x 14 centímetros (A5), pero este cambio solamente ocurre en un reducido número de ejemplares (cuatro para ser exactos). Siempre la información que contenían los diarios estaba abierta a cualquier práctica: solamente dibujos o solamente textos o apuntes, sin dejar de lado el carácter de agenda, como herramienta de registro diario de una diversidad de temas y sucesos vitales.

La construcción de los diarios también se amplió a la posibilidad de explorar otros formatos al dejar de lado la costumbre de construir diarios únicamente rectangulares. Así se buscaron alternativas al sistema de encuadernación tradicional, mediante la aplicación de un sistema de dobleces -manera de *zig-zag* en el papel. Otras formas de experimentación incluyen un diario en el cual se deterioran completamente las hojas para dar origen a un nuevo concepto como libro, esto es, un diario con un gran agujero en su centro; a partir de esta intervención, la estética de su contenido no se vio afectada en absoluto, sino que de manera natural se adhirió a su forma.



DIARIO Y PORTADA
INTERVENIDOS



MORFOLOGÍA CON
MOTIVO DE CALAVERA



ENCUADERNACIÓN
A MANERA DE ZIG-ZAG



VARIOS FORMATOS
DE PRODUCCIÓN

Figura 43. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014-2015.

II.1.2.5 Materiales.

En relación a los materiales utilizados para la construcción de los diarios, se menciona a continuación algunos de estos a la par que una reflexión acerca del uso previsto en cada caso.

II.1.2.5.1 Materiales de soporte.

Entre los de uso más frecuente están el papel, el cartón y la cartulina. La cartulina *bristol* resulta de gran utilidad técnica por poseer el grosor adecuado. Su calidad evita ondulaciones con el uso de acuarela, o el de la goma al adherir otros elementos. Es ideal al momento de transportarla, al presentar una superficie resistente a la presión ocasionada por el transporte.



Como detalle estético se puede apuntar también que, al momento de dividir la lámina de cartulina, no se ha hecho uso de cuchillas o tijeras para cortarla, prefiriéndose un procedimiento de rasgado manual para así lograr en los filos de cada hoja una textura irregular que proyecte un carácter más personal a la manufactura misma del diario, aun sin estar concluido en sus contenidos. La acción misma de realizar un proceso artesanal provee a la encuadernación de un carácter artístico por el tratamiento y manipulación específica de sus materiales.

II.1.2.5.2 Materiales de ensamblaje.

Al elemento central del papel (cartulina) como soporte de los diarios visuales, se suman todos aquellos elementos que sirven para crear el ensamblaje de un objeto funcional, resistente para el uso que se ha previsto; entre estos elementos están todos los elementos adhesivos como cintas, gomas y pegas, y el hilo.

II.1.2.5.3 Materiales superpuestos y para collage.

La adición de objetos ajenos a una tradicional libreta de apuntes dedicada al registro de información importante, da por sentada la diferencia entre este objeto y lo que se conoce como *libro de artista*, siendo este último una especie de álbum donde su creador -más que aglomerar imágenes, palabras, u objetos- genera lenguajes poéticos que simbolizan el paso del tiempo, y registra estos mismos recursos de modo creativo, vinculándolos con la cotidianidad, el ánimo y sus propios procesos de búsqueda, autoconocimiento y reflexión personal.

Elementos encontrados en espacios y trayectos de la cotidianeidad, tales como insectos, pétalos, hojas, cabellos, estampillas de correo, adhesivos usados en los medios de transporte, y todo tipo de papel impreso que contenga algún texto o ilustración llamativa, posee el potencial para convertirse en una fragmento vital dentro de la composición de cada libro; acto que, por otro lado, refleja una especie de curiosidad o asombro al recoger este tipo de elementos e incorporarlos a una suerte de caleidoscopio personal, tal como sucede en la forma de incorporar experiencias nuevas en la infancia, cuando todo tipo de hallazgos terminaban en los bolsillos.

II.1.2.6 Proceso de elaboración de soporte para un diario visual.

Para iniciar un diario es ideal trabajar con papel *marfil* o cartulina *bristol*; en ambos casos, su calidad es óptima ya que, al escribir, no quedan relieves en la página posterior. Sin embargo, la posibilidad de escoger cualquier otro papel está abierta.

Con una hoja de tamaño A4 se realizan dos dobles a la mitad: horizontal y vertical. Luego, con ayuda de unas tijeras, se cortan las mitades hasta obtener cuatro pedazos de papel.



Estos pedazos ahora son de tamaño A6. Cada pedazo nuevamente se dobla por la mitad, así se obtienen ocho páginas de menor tamaño.

Alternativamente, al adquirir la cartulina ya cortada en tamaño A3 (29.7 x 42.0 cm), resulta muy cómoda al momento de dividirla en partes iguales cuando se quieren obtener las páginas. Esto es, se dobla la lámina en mitades hasta obtener un tamaño menor, es decir desde A3, A4 hasta A5; luego de esto se procede a cortar cada pedazo de esta dimensión, obteniendo ocho láminas pequeñas A5 (14.8 x 21.0 cm). Finalmente, al doblar cada página A5 por la mitad, se obtienen dieciséis páginas A6 (10.5 x 14.8 cm), es entonces este último tamaño el que conformará la medida general a ser usada en toda la colección de los *diarios de artista*. Con este método se puede acortar el tiempo que se invierte en medir de manera exacta la lámina de cartulina para que todas las hojas mantengan un formato uniforme.

A continuación se perfora el borde de cada doblez con ayuda de una aguja, uno a la vez, tomando en cuenta realizar todas las perforaciones a la misma distancia una de otras y así poder anudar las hojas con un delgado hilo de algodón. Una vez que esté cosido todo el conjunto, debe quedar como se muestra en la imagen.

Para la portada, se pueden reciclar ilustraciones de revistas viejas. La cinta de embalaje transparente es necesaria para cubrir la portada del cuaderno, ya que muchas veces este se deteriora por el uso.

Para mejor comprensión de las instrucciones, se presenta a continuación una guía ilustrativa para la creación de un cuaderno.

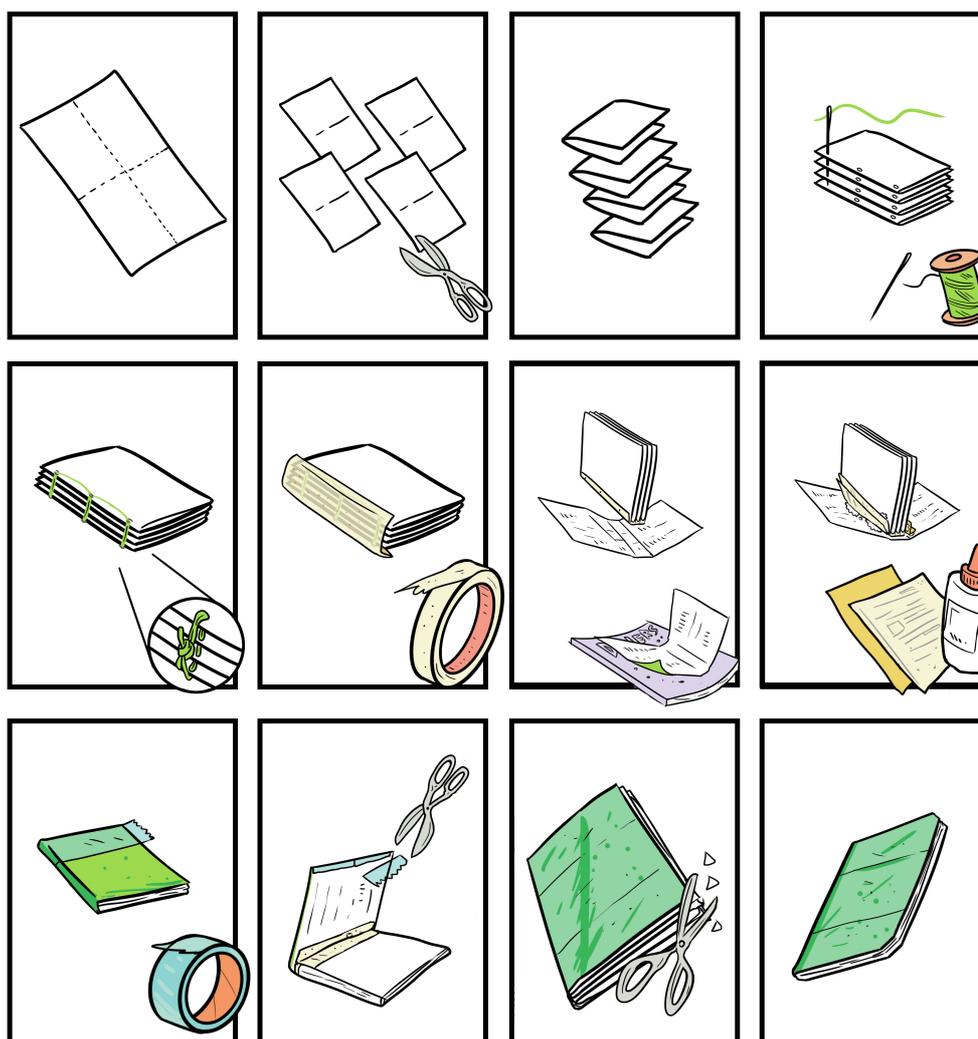


Figura 44. Diego Molina, *Guía ilustrativa para la creación de un cuaderno*, 2015

II.1.3 Conceptualización del diario visual.

Para lograr un estilo personal fue necesario llevar a cabo una larga experimentación que se materializó a lo largo de una producción seriada de diarios visuales. La repetición de las prácticas artísticas en la ejecución de cada diario dio lugar a una evolución en la forma de trabajarlos y también facilitó la integración -de forma natural- de una serie dibujos, textos, y otros elementos recogidos, coleccionados y añadidos (hojas de plantas, fotografías impresas, adhesivos, recortes o etiquetas de diferentes productos) que forman parte del contenido de los diarios.

La conceptualización de los diarios precisa un análisis general, mediante el cual se definirán ciertos patrones o temáticas recurrentes hallados en estos. Este enfoque se llevará a



cabo a partir de un recuento descriptivo de las características de sus portadas, títulos, carátulas, tópicos y morfología. Además, se usará como eje central de esta observación, la referencia teórica del estudio realizado por Bibiana Crespo, reseñada al inicio de este trabajo, y que parte de un análisis en tres dimensiones aplicado a los libros de artista, a saber: estructura, secuencia y texto.

Del primer capítulo de esta tesis, se han elegido a continuación los referentes a los cuales los diarios visuales -motivo del presente estudio- se ciñen de mejor manera:

II.1.3.1 Estructura.

Por su estructura o formato, los diarios visuales presentados en este trabajo entrarían todos, sin excepción, en la categoría, de códex.

II.1.3.2 Secuencia narrativa.

La secuencia de los diarios visuales -sinónimo de narrativa, para este fin- puede considerarse como *poli semiótica*; definición que implica la presencia de narrativas multilineales, en las cuales la relación entre imagen y texto puede tener lecturas y significados diversos, a la par que una secuencialidad abierta a conectarse con otros tantos textos e imágenes.

II.1.3.3 Textos.

Dentro de las categorías que establece Crespo para los textos, dos de ellas se ven representadas con mayor claridad en los diarios visuales presentados en este trabajo. La primera es la idea de *poesía trouvée*, que se remite a los hallazgos, por parte del artista, de fragmentos de lenguaje, tal como pueden verse de manera más evidente en la contraportada de los diarios estudiados y que provienen de todas las formas posibles de la cultura contemporánea en forma de pegatinas, sellos, fragmentos de etiquetas, instrucciones de uso, advertencias, propaganda política, cromos, sellos postales, publicidad comercial, formulaciones de sustancias y un sinnúmero de textos de variado origen.

Estos fragmentos de lenguaje, muchas veces mutilados y recompuestos dentro de nuevos arreglos simbólicos y semánticos, descontextualizan o potencian su sentido original, para crear significaciones alternativas, o puramente herméticas, o con sentido válido o descifrable únicamente para su creador.

Este sentido de incorporar hallazgos se amplía en la obra estudiada a la recolección de insectos, elementos orgánicos como cabellos y partes de plantas, todo lo cual, sumado al relato gráfico, compone de hecho una secuencia centrada en la experiencia vital y cotidiana como eje narrativo único y multifacético, accesible desde cualquier ángulo de visión, como desde cualquier página de cada uno de los diarios.



Finalmente, dentro de esta misma categoría de *lo hallado*, está presente en toda su complejidad y riqueza el lenguaje oral, recogido al paso, o de oídas, en una diversidad de contextos como los recorridos en el transporte público, o las charlas con los amigos donde abundan las expresiones coloquiales, el argot, los insultos; los dichos y expresiones familiares en su más genuina sinceridad y emotividad, y aquellas que reflejan la idiosincrasia lingüística del país al mezclar el quichua junto con el castellano, propios del contexto en el que tiene lugar la creación de este trabajo.

Una segunda idea adoptada a partir del trabajo previamente reseñado de Bibiana Crespo (2012) es la de la poesía visual, donde la imagen mantiene una especie de pre-eminencia sobre cualquier otra forma expresiva. En este caso, puede afirmarse que los diarios son eminentemente visuales, incluso, o a pesar de todos los contenidos verbales que incluyen, ya que estos muchas veces se tornan más visuales que textuales, incorporándose a la composición de las páginas como otro elemento más de la gráfica.

CAPÍTULO III

DIARIOS VISUALES POR DIEGUMBERTO

III.1 Introducción

La esencia del diario visual se presenta como una realidad compleja y deforme, a la manera de un espejo de múltiples facetas donde no sólo se puede encontrar la acción pura del artista como tal, sino, además, la intervención indirecta de muchas otras personas, partícipes de su mundo y dueños de una voz, imagen o presencia colectiva que alimenta el siquismo del artista al tiempo que busca verse retratada o reflejada en el escenario caleidoscópico de sus registros cotidianos. El diario visual se convierte así, con su mediación, en un trabajo que lo vuelve instrumentador o revelador de un personaje o personalidad colectiva a la que retrata desde su interior.

La gran cantidad de diarios visuales llevan consigo un tinte cambiante, amorfo, que muchas de las veces se muestra sujeto a constantes metamorfosis, hecho que requiere volver al tema de las portadas y su aparente desconexión con los contenidos de los diarios. Con esta ruptura entre la posible anticipación a una lectura de la obra se busca dotar de mayor libertad a la expresión artística vista como un todo polimórfico, producto de una época y una cultura, y en la que el artista reconoce su huella como si fuese un hito solamente, dentro de una fenomenología mayor que lo sobrepasa.



Figura 45. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014-2015.



III.1.1 Cronología y evolución.

La producción de diarios visuales se ha venido desarrollando desde el año 2014 hasta la actualidad. Dentro de este proceso de trabajo continuo, se han reunido un total de sesenta diarios visuales, todos únicos en su tipo. Cerca de cincuenta de los mismos conservan idénticas dimensiones; quedando un número restante que presenta ligeras variantes.

Los primeros diarios fueron destinados a ser soportes que contendrían básicamente apuntes, ideas de futuros proyectos, nombres de artistas, películas, libros o canciones; gran parte de este registro personal de información tiene una estética muy diferente a los que posteriormente se concebirían como únicos y de contenido independiente de los demás. Fue así como aquellos diarios iniciales se centraron en la investigación y recopilación de infinidad de datos relativos al arte, la literatura, la música y más, a la vez que estuvieron expuestos al uso y al trajín de las rutinas académicas y los viajes y traslados en medio del conglomerado y la interrelación directa con la sociedad.

En la segunda etapa, al finalizar esta rutina de estudios y al reducirse ese ámbito de interacción social y hasta geográfica a una mínima expresión, la experimentación dentro de los diarios tomó un giro diferente, convirtiéndose en una búsqueda personal de estilos y técnicas.

Cada diario registra la fecha exacta del inicio de su creación. Hay meses, como el de agosto de 2015, donde el número de diarios producidos alcanza a seis, reflejando un trabajo obsesivo tanto en el interés por crear, como por acrecentar su número en un afán de coleccionar los mismos.

Luego de compilar innumerables diarios visuales cuyas formas y contenidos se mantienen de forma relativamente consistente, ocurren pequeños cambios en su construcción; la cartulina usada en los inicios, es reemplazada por papel periódico, con lo que se busca trabajar sobre un soporte más flexible. Además de este cambio en el material, el trabajo vuelve a incluir una profusión de apuntes y anotaciones escritas con una tipografía menos cuidada, que deja de lado un afán estético, y se centra más bien en una reflexión íntima y sintetizada en un código restringido para la interpretación fuera de lo puramente personal.

III.2 Registro de *diarios visuales*: 2014



Figura 46. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014.



Figura 47. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014.

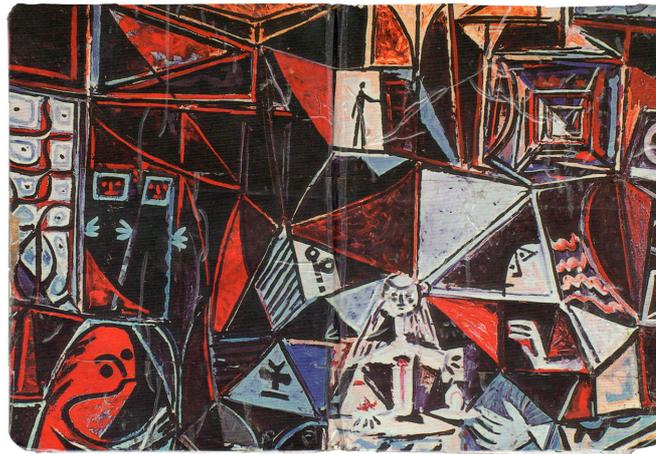


Figura 48. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014.

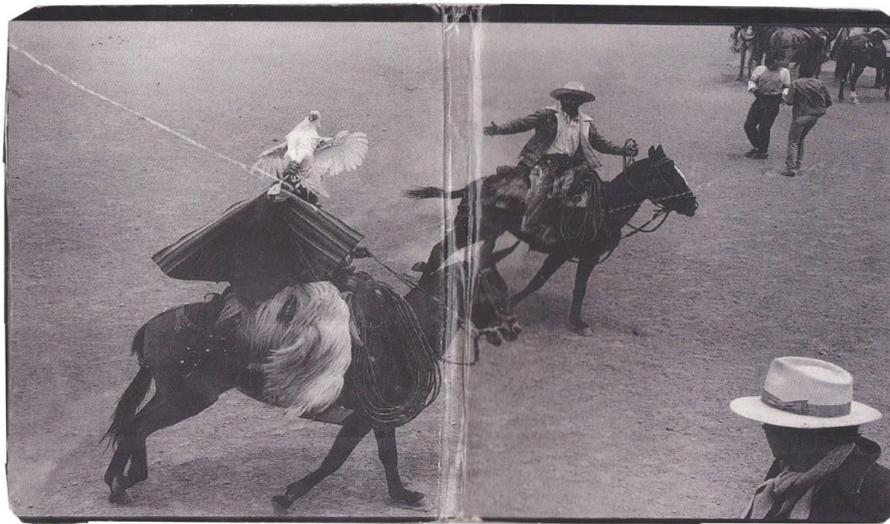


Figura 49. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2014.

III.3 Registro de *diarios visuales*: 2015

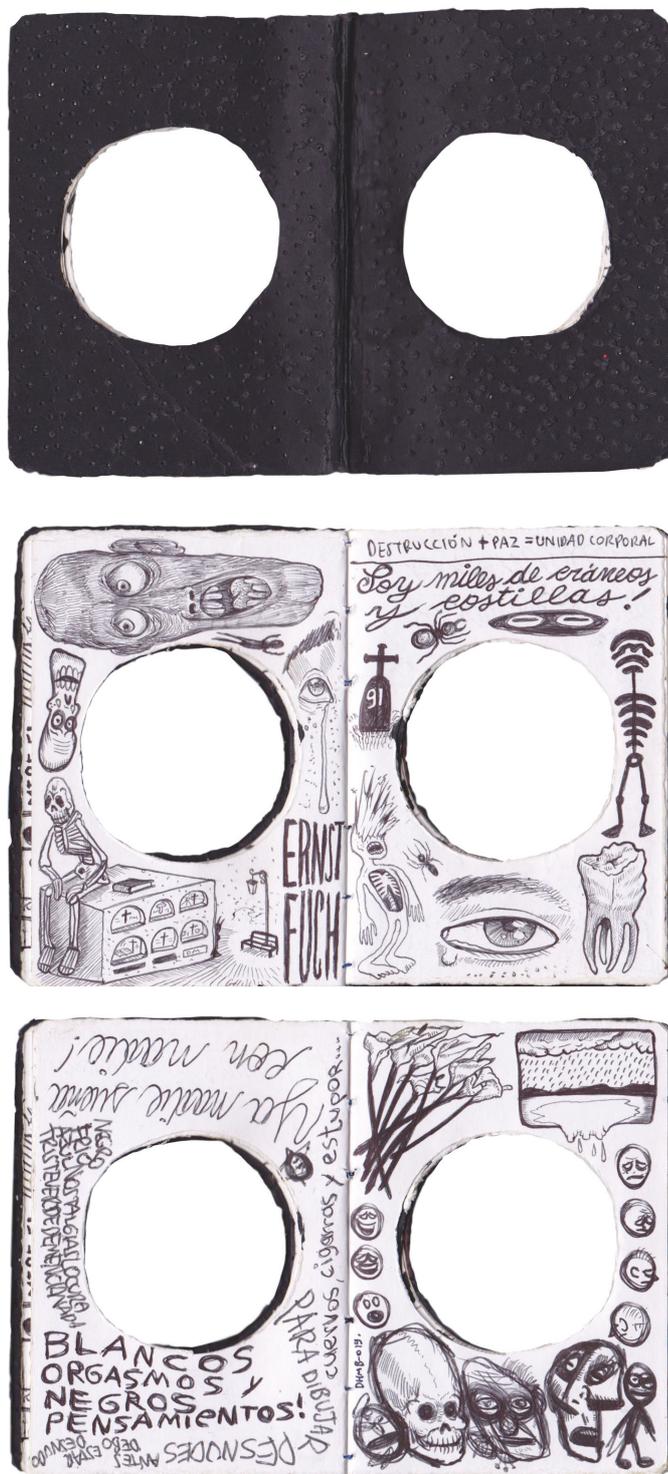


Figura 50. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2015.



Figura 51. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2015.

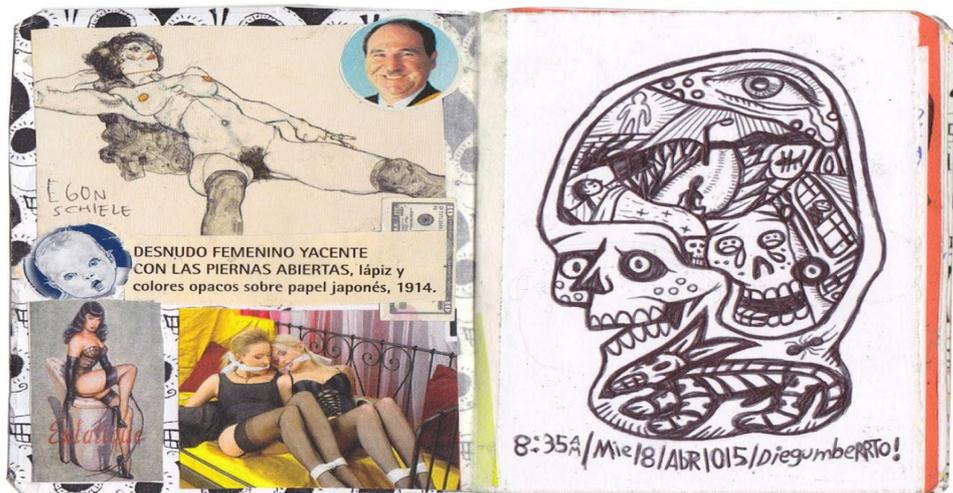
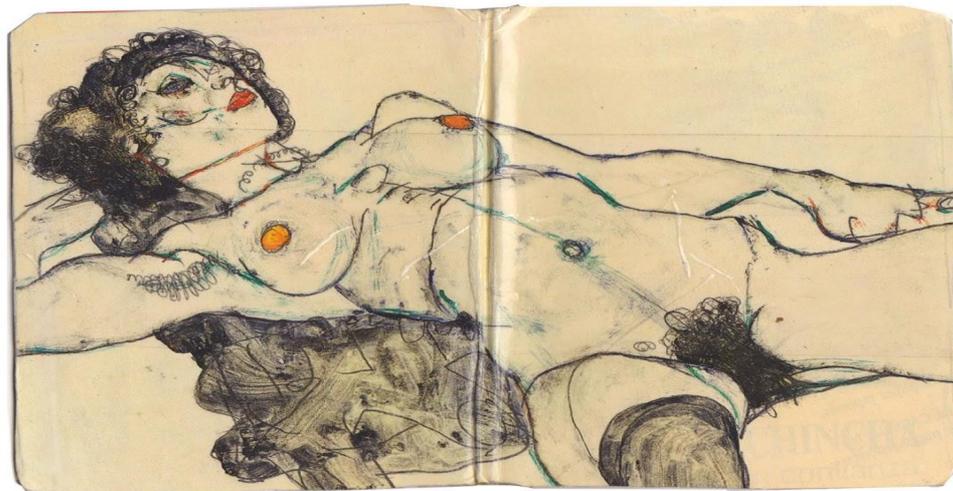


Figura 52. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2015.



Figura 53. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2015.

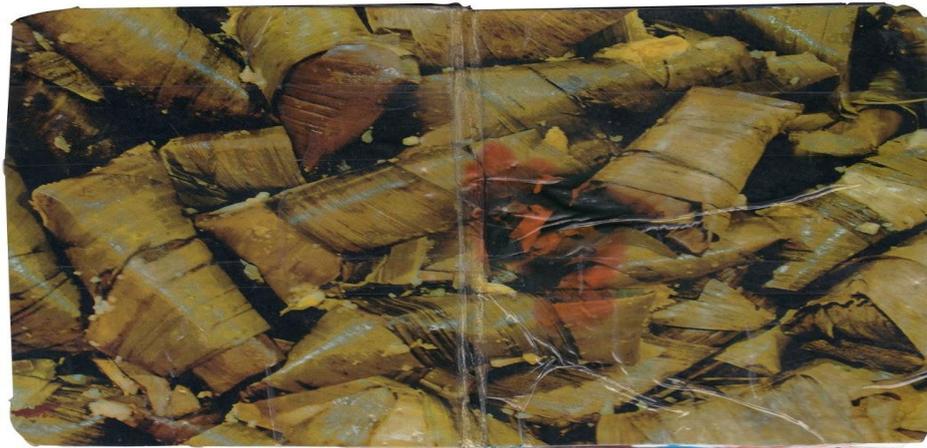


Figura 54. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2015.



Figura 55. Diego Molina, *Ilustración diarios visuales*, 2015.



CAPÍTULO IV

EXHIBICIÓN ARTÍSTICA

IV.1 Objetivo

El propósito central de la exhibición artística fue dar a conocer al público de la ciudad de Cuenca la obra desarrollada a través del concepto de los *diarios visuales*, concretando de esta manera uno de los objetivos del presente trabajo de titulación.

IV.2 Criterios generales y de selección de la obra

Se seleccionaron cinco diarios que fueron producidos durante el año 2014 y otros cinco cuya realización corresponde a finales del año 2015, respectivamente. Con esta selección se buscó recoger una muestra representativa del trabajo ejecutado en los *diarios visuales* para, de esta forma, ejemplificar los temas relativos a formatos, narrativas y secuencias, a la vez que presentar toda la variedad posible de las temáticas abordadas de manera recurrente en los mismos.

La exhibición de la obra fue conceptualizada como un proyecto expositivo bajo el nombre de *Diarios Visuales: Las mil maneras de imaginar*. La curaduría del proyecto fue ejecutada por la magíster Gabriela Vázquez. Sus reflexiones sobre los diarios visuales fueron consignadas en el texto introductorio a la edición digital de los diarios y se transcriben en la sección de conclusiones de este trabajo.

IV.3 Libro digital

Se consideró la necesidad de la creación de un libro digital a partir de los *diarios visuales* en vista de las dificultades encontradas para facilitar el acercamiento del público a la totalidad de la obra, considerando la imposibilidad de permitir el libre acceso o manipulación de los diarios por todos los riesgos implícitos en este hecho.

Para este fin se procedió a fotografiar y digitalizar este registro para crear una composición representativa de la obra, en cuanto al ordenamiento de los contenidos de lo que sería el libro digital. Este mediante una tableta digital fue usado como la principal herramienta de mediación con el público, generando así una posibilidad de diálogo y retroalimentación sobre el impacto de la obra en los asistentes y las ideas generadas a partir de las diferentes propuestas visuales.

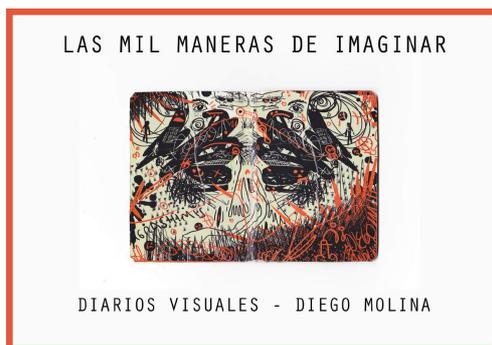


Figura 56. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*. Libro digital, portada 2017.

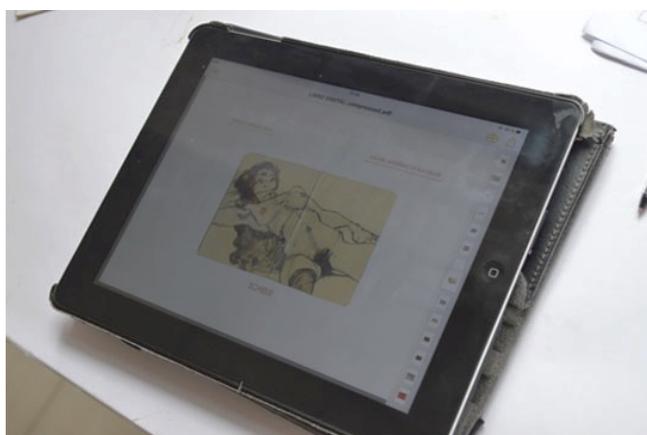


Figura 57. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*. Libro digital presentado en tableta, 2017.

Agradecimientos Especiales:
 Diego Molina Carvajal - Gladys Beltrán
 Israel Muñoz - Darwín Guerrero - Diego Loja
 Enrique Nuñez - Gabriela Vásquez
 Camila Moscoso - Silvia Ortiz
 Juan Pablo Ordoñez - Marcelo Andrade
 Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay

Un proyecto expositivo de Diego Molina "Diegumberto"
 10 - 28 Abril 2017, Cuenca - Ecuador

Diarios Visuales, 2014 - 2015
 Libro Digital: Diego Molina Beltrán

Gabriela Vásquez
 Texto Introductorio



Figura 58. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*". Libro digital, 2017.



Un proyecto expositivo de Diego Molina "Diegumberto"
10 - 28 Abril 2017, Cuenca - Ecuador

Diarios Visuales, 2014 - 2015
Libro Digital: Diego Molina Beltrán

Gabriela Vázquez
Texto Introdutorio

Figura 59. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*". Libro digital, 2017.

Como diría Matisse (1869): "Cuando sentí que comencé a hacer verdaderamente algo, fue cuando sonreí al dibujar. El resultado final fue una sinceridad gigante, fue el momento en que mi mano cantó sola". Mil maneras de imaginar, transmite esa sonrisa y ese canto que trasciende a universos estéticos y que documenta lo efímero del cotidiano por medio de imágenes y la autodeterminación de un artista emergente que promete sólidas producciones, colmadas de lo nuestro, colmadas de sinceridad.

Ma. Gabriela Vázquez
Cuenca/Ecuador, marzo, 2017



Figura 60. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*". Libro digital, 2017.

IV.4 Diseño e instalación del espacio de exhibición

Debido a la vulnerabilidad que podrían presentar los diarios al permitirse su manipulación directa, se eligió un formato de exhibición en vitrinas, lo cual, pese a impedir un acceso directo a la obra por parte del público, permitió generar una muestra diversa en base de los múltiples diarios trabajados a lo largo de los años.

La extensa información contenida en los diarios fue difícil proyectarla dentro del espacio expositivo de manera abierta, no por el hecho de no contar con el suficiente espacio; al contrario, fue necesaria una selección de elementos propios de cada diario que hablasen de la muestra en general y, a su vez, sirvieran como herramienta para la mediación. Estos fueron situados alrededor de toda la sala usándose varios dibujos y textos escogidos por el artista, los cuales fueron reproducidos directamente mediante dibujo a mano alzada y con pintura regular

sobre las paredes de la galería. La museografía fue coordinada con el director del espacio, con quien se planteó el uso de vitrinas, las cuales se usarían para contener los diarios visuales.

Estas vitrinas ayudaron en gran parte para que los diarios pudieran ser visualizados de manera óptima y evitar de esta manera sufrir daños o pérdidas. Al mismo tiempo, se dieron ciertas limitaciones para que la muestra se articule de manera más apropiada y construir así una lectura óptima en el espacio.



Figura 61. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*, Proyecto Expositivo, 2017.



Figura 62. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*. Proyecto Expositivo, 2017

Como recursos adicionales para complementar la visibilidad y exposición a los contenidos de los diarios, se usó tanto el libro digital como dibujos ampliados de los mismos. De igual manera, se elaboró un folleto impreso a manera de facsímil, con una recopilación de imágenes de los diarios y la presentación de la obra por parte de la curadora Gabriela Vásquez.



Figura 63. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*, Proyecto Expositivo 2017.



Figura 64. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*. Proyecto Expositivo, 2017.



Figura 65. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*. Proyecto Expositivo, 2017 .



Figura 66. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*. Proyecto Expositivo, 2017.



Figura 67. Diego Molina, *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*. Proyecto Expositivo, 2017.

IV.5 Sede y cronograma de la exhibición

La sede del evento de exhibición fue gestionada de manera independiente conjuntamente con los directivos de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay (CCENA). Este espacio de galería se denomina Vitrinas y se encuentra ubicado en la sede de dicha institución en la ciudad de Cuenca.

La exposición tuvo lugar entre el 10 y el 28 abril de 2017.



CONCLUSIONES

El presente proyecto concluye como una experiencia altamente enriquecedora en varios aspectos. En primer lugar, el proceso creativo como tal ha implicado no solamente un nivel de ejecución o materialización de la obra sino paralelamente, un trabajo reflexivo sobre la misma que ha permitido, por una parte registrar los patrones de evolución manifiestos en la obra y, por otro lado, seguir el proceso desde una perspectiva complementaria donde se han ejercido cambios y transformaciones deliberados a partir de los aprendizajes suscitados en la marcha, a través de una reflexión consciente acerca de las limitaciones y los potenciales implícitos en el desenvolvimiento y ejecución de cada uno de estos registros.

El hecho de haber investigado sobre los antecedentes del *libro de artista* ha constituido una experiencia de enriquecimiento personal, al poder estudiar la obra de renombrados artistas nacionales e internacionales; la observación de los estilos personales, los temas autobiográficos y la creatividad de cada artista estudiado ha sido un aliciente muy grande para el desarrollo personal de esta tarea, al mismo tiempo también ha significado una posibilidad de observar en perspectiva mi obra personal, reflexionar sobre esta y el papel del creador en la sociedad, al permitirme profundizar en temas vinculados con la realidad social y el papel del arte frente a la sociedad de consumo.

El trabajo investigativo se resume en una total ruptura de la intimidad -tanto estética como personal- que se encierra en la compilación de los diarios y su contenido. Al momento de presentarlas al público en la exposición realizada, la autenticidad del contenido de cada diario ha llegado a tener una importancia singular. Los textos incluidos en cada página son muy personales; muchos de ellos expresan las sensaciones, aficiones, hábitos y disgustos del autor; al igual que existen textos que narran una cotidianidad cargada de íconos, en los cuales se encierra innumerables vocablos, coloquios o modismos, logrando agrupar cuidadosamente un sinfín de significaciones que se conceptualizan como una identidad ecuatoriana. Esta identidad habla de forma general de un país rico en cultura y de la misma manera se enfoca a mostrar la identidad del artista como receptor de toda esta información impregnada en la sociedad y en su cotidianidad.

La culminación del proyecto se vio cumplida plenamente al generar un proceso de interacción con el público a través de la exhibición de los diarios visuales y el proceso de mediación que permitió exponer una mayor cantidad de imágenes a través de un medio digital. La mediación de la obra por medio de la tableta digital fue realizada personalmente durante la inauguración y de la misma manera durante los días que la obra estuvo expuesta al público.

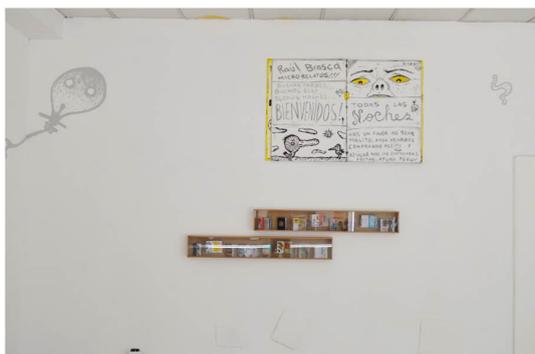


Como artista me siento plenamente satisfecho del trabajo realizado y la experiencia adquirida en todos los sentidos del aprendizaje académico, artístico y personal, además de haber podido socializar mi obra con el público de esta ciudad.

ANEXOS

Anexo I

Registro fotográfico del evento *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*.
Proyecto Expositivo (2017).
Fotografía: Diego Molina.







Anexo II

Texto de presentación del Proyecto Expositivo *Las mil maneras de imaginar: Diarios visuales*, de Diego Molina.

Autora: Magíster Gabriela Vázquez.

Particularmente emotiva y de alta carga interpretativa, *Mil maneras de imaginar* transportan al espectador al singular universo de su creador. Diego Molina (Cañar, 1991) relata gráficamente el diálogo cotidiano que lo rodea y el registro vivo de sus experiencias personales a través de diarios visuales y libros de artista desbordantes de sensaciones y estéticas autorreferenciales.

El uso de la ilustración como herramienta gráfico-creativa, la aplicación de procesos plásticos poco convencionales, y el inmenso flujo de información que reflejan los diarios visuales de Diegumberrto ofrecen un sinfín de conexiones que llaman a la aventura y al sentir, detonantes imaginarios que han sido plasmados desde los años sesenta directamente sobre libros empleados como lienzos. Dibujos, textos, collage, fotografía, por nombrar solo algunos, son los recursos empleados para consolidar esta producción artística que se inserta entre lo plástico y lo editorial, entre lo imaginario y lo real.

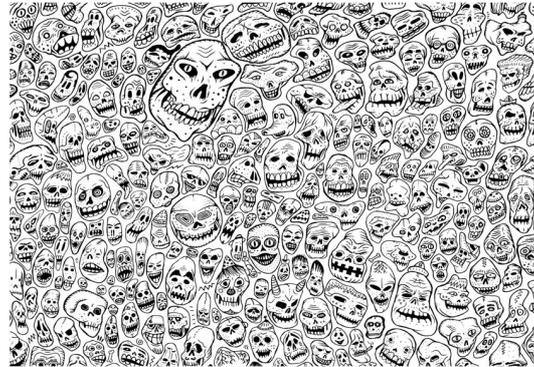
Como diría Matisse (1869): “Cuando sentí que comencé a hacer verdaderamente algo, fue cuando sonreí al dibujar. El resultado final fue una sinceridad gigante, fue el momento en que mi mano cantó sola”. *Mil maneras de imaginar*, transmite esa sonrisa y ese canto que trasciende a universos estéticos y que documenta lo efímero del cotidiano por medio de imágenes y la autodeterminación de un artista emergente que promete sólidas producciones, colmadas de lo nuestro, colmadas de sinceridad.

Ma. Gabriela Vázquez

Cuenca/Ecuador, marzo, 2017

Anexo III

Libro digital PDF



DIEGO MOLINA
LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR

Un proyecto expositivo de Diego Molina "Diegumberto"
10 - 28 Abril 2017, Cuenca - Ecuador

Diarios Visuales, 2014 - 2015
Libro Digital: Diego Molina Beltrán

Gabriela Vásquez
Texto Introductorio

diegumberto!

INTRODUCCIÓN

Particularmente emotiva y de alta carga interpretativa, Mil maneras de imaginar transporta al espectador al singular universo de su creador. Diego Molina (Cañar, 1991) relata gráficamente el diálogo cotidiano que lo rodea y el registro vivo de sus experiencias personales a través de diarios visuales y libros de artista desbordantes de sensaciones y estéticas autorreferenciales.

El uso de la ilustración como herramienta gráfico-creativa, la aplicación de procesos plásticos poco convencionales, y el inmenso flujo de información que reflejan los diarios visuales de Diegumberto ofrecen un sinfín de conexiones que llaman a la aventura y al sentir, detonantes imaginarios que han sido plasmados desde los años sesenta directamente sobre libros empleados como lienzos. Dibujos, textos, collage, fotografía, por nombrar solo algunos, son los recursos empleados para consolidar esta producción artística que se inserta entre lo plástico y lo editorial, entre lo imaginario y lo real.

Ma. Gabriela Vásquez
Cuenca/Ecuador, marzo, 2017



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

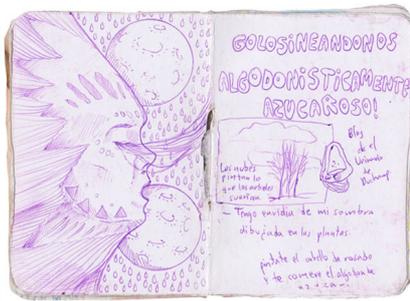


VIRGEN - NIÑO



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



PICASSO

DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DANZANTE SIGLO XIX

DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



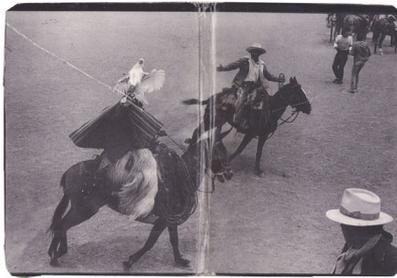
LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR





DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



ESCARAMUZA

DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR

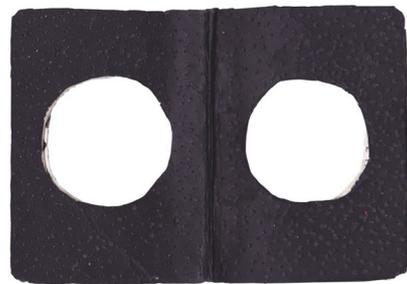


LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

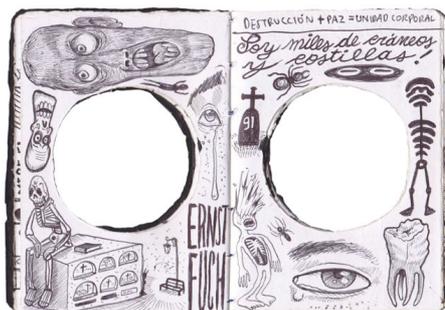
LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



VACIO

DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR



DIARIOS VISUALES 2014

LAS MIL MANERAS DE IMAGINAR





Como diría Matisse (1869): "Cuando sentí que comencé a hacer verdaderamente algo, fue cuando sonreí al dibujar. El resultado final fue una sinceridad gigante, fue el momento en que mi mano cantó sola". Mi manera de imaginar, transmite esa sonrisa y ese canto que trasciende a universos estéticos y que documenta lo efímero del cotidiano por medio de imágenes y la autodeterminación de un artista emergente que promete sólidas producciones, colmadas de lo nuestro, colmadas de sinceridad.

Ma. Gabriela Vázquez
Cuenca/Ecuador, marzo, 2017



Agradecimientos Especiales:
Diego Molina Carvajal - Gladys Beltrán
Israel Muñoz - Darwin Guerrero - Diego Loja
Enrique Nuñez - Gabriela Vázquez
Camila Moscoso - Silvia Ortiz
Juan Pablo Ordoñez - Marcelo Andrade
Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay

Un proyecto expositivo de Diego Molina "Diegumberto"
10 - 28 Abril 2017, Cuenca - Ecuador

Diarios Visuales, 2014 - 2015
Libro Digital: Diego Molina Beltrán

Gabriela Vázquez
Texto Introductorio





BIBLIOGRAFÍA:

- Antón, J. (2004). Historia de los libros de artista. Recuperado de <http://josemilioanton.blogspot.com/>
- Bearez, B. (2015). Los caligramas de Guillaume Apollinaire. *Libros*. Recuperado de <http://bbezaresg.over-blog.com/2015/05/los-caligramas-de-guillaume-apolinaire.html>
- Bunkers, T. (2011). *The art journal workshop: break through, explore and make it your own*. Kansas: Taurus.
- Cevallos, P. (2016). Pablo Barriga. Quito. Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
- Crespo, B. (2012). El libro-arte: tipologías secuenciales, narrativas y estructurales. Revista Anales Documentación. Recuperado de <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/125591>
- Haro, S. (2013). Edward Ruscha y el libro de artista: El nacimiento de un nuevo paradigma. Revista de Estudios sobre el arte actual.
- Kronfle, R. (2016). *Eduardo Solá Franco: El impulso autobiográfico*. Cuenca: Bienal de Cuenca.
- López, K. (2015). Premio Mariano Aguilera: Trayectoria Artística. Recuperado de http://www.premiomarianoaguilera.gob.ec/?page_id=1203
- Maffei, G. (2014). *¿Qué es el libro de artista?*. Cantabria: Lafuente.
- Mallarmé, S. (2010). *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Montpellier: Pleamar.
- Moros, L. (2010). *El libro de artista y el libro de artista intervenido: un análisis semiótico*. Revista venezolana de sociología y antropología.
- Phaidon Press. (2012). *El abc del siglo XX*. Ciudad de México: Phaidon Press.
- Premio de Artes Mariano Aguilera. (2016). *Pablo Barriga*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
- Real Academia de la Lengua. (2017). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Rivera, F. (2016). Pablo Barriga: Artista continuo pero no lineal. *Diario El telégrafo*.
- Ruy Sánchez, A. (2017). *La página posible*. Barcelona: Conaculta.
- Vintimilla, M. (2015). Artista Mariagusta Vintimilla. Recuperado de <http://mariaugustavintimilla-mariaugusta.blogspot.com/>



Referencia de Imágenes:

- Anónimo. (850 D.C.). *Laudibus Sanctae Crucis*. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Magnencii_Rabani_Mauri_De_Laudibus_Sancte_Crucis_opus_erudicione_versu_prosaque_mirificum.jpg (Fig. 15).
- Apollinaire, G. (1918). *Caligramas*. Recuperado de <http://bbezaresg.over-blog.com/2015/05/los-caligramas-de-guillaume-apollinaire.html> (Fig. 2).
- Applebroog, I. (1979). *But I wasn't there*. Recuperado de <http://daaplibraryartistsbooks.blogspot.com/2010/04/>. (Fig. 7).
- Barriga, P. (1995). *Arte-objeto a partir del libro El arte y las palabras*. Recuperado de https://issuu.com/artecontemporaneoq/docs/pma_pablo_barriga_book_ok (Fig. 36).
- Barriga, P. (2006). *Pan con Cuento*. Recuperado de https://issuu.com/artecontemporaneoq/docs/pma_pablo_barriga_book_ok (Fig. 37).
- Boltanski, C. (1990). *Maison Manquante*. Recuperado de <http://revistas.um.es/analesdoc/article/downloadSuppFile/125591/2661> (Fig. 30).
- Brossa, J. (1941). *Primer poema visual*. Recuperado de <https://somia.blogia.com/temas/joan-brossa/> (Fig. 19).
- Broodthaers, M. (1964). *Pense-Bête*. Recuperado de <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=9447> (Fig. 31).
- Broodthaers, M. (1969). *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Recuperado de http://www.kalfayangalleries.com/viewexhibition.php?EXHIB_ID=5 (Fig. 20).
- Broodthaers, M. (1969). *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Recuperado de <http://www.revistacodigo.com/marcel-broodthaers-de-pipas-y-gatos/> (Fig. 21).
- Bunting, H. (1995). *Visitors Guide to London*. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Bibiana_CrespoMartin/publication/299636982/fi



[gure/fig3/AS:348302571786242@1460053212373/Figura-5-Heath-Bunting-Visitors-Guide-to-London-httpwwwirationalorgheathlondon.png](http://www.rationalorgheathlondon.png) (Fig. 22, 23).

- Delaunay, S., & Cendrars, B. (1913). *La Prose du Transiberien*. Recuperado de <http://www.hellocoton.fr/la-prose-du-transsiberien-11247056> (Fig. 24).
- Ernst, M. (1964). *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*. Recuperado de <https://www.enrevenantdelexpo.com/2013/11/29/max-ernst-et-iliazd-maximiliana-ou-l'exercice-illegal-de-lastronomie-au-musee-regards-de-provence-marseille/> (Fig. 14).
- Fontana, L. (1966). *Concetto spaziale*. Recuperado de <http://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411500762&anummer=421&detail=1> (Fig. 27).
- Franco, S. (1941). *Diario Ilustrado: El mundo en que vivimos, 1941*. Recuperado de Kronfle, R. (2016). *Eduardo Solá Franco. El impulso autobiográfico*. Cuenca: Fundación Municipal Bienal de Cuenca. (Fig. 33).
- Franco, S. (1941). *Diario Ilustrado: Manifestación en contra de Ecuador en las calles*. Recuperado de Kronfle, R. (2016). *Eduardo Solá Franco. El impulso autobiográfico*. Cuenca: Fundación Municipal Bienal de Cuenca. (Fig. 34).
- Franco, S. (1941). *Diario Ilustrado 8: Temporada de teatro en París, 1952, y Pentotal: decido hacerme operar del pie en la clínica de Neuilly... Efecto delicioso de la última droga inventada*. Recuperado de Kronfle, R. (2016). *Eduardo Solá Franco. El impulso autobiográfico*. Cuenca: Fundación Municipal Bienal de Cuenca. (Fig. 35)
- Gleber, C. (1976). *Raising Family*. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/69184488@N06/6887467533> (Fig. 8).
- Gleber, C. (1977). *Chicago Skyline*. Capturado de <https://www.youtube.com/watch?v=XNuW8a8FSHw> (Fig. 25).
- Higgins, D. (1980). *Of Celebration of Morning*. Recuperado de <https://www.amazon.co.uk/celebration-morning-polysemiotic-fiction/dp/0914162454> (Fig. 10).



Leonard, J. (1998). *Al-pha-bet*. Recuperado de <http://dailypalette.uiowa.edu/?artwork=98> (Fig. 28).

Lewitt, S. (1977). *Brick Wall*. Recuperado el 05 de 05 de 2017, de <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2013/01/sol-lewitt-brick-wall.html> (Fig. 12).

Marinetti. (1919). *Les Mots en Liberté Futuristes*. Recuperado de <https://elisavafreb.wordpress.com/2014/01/27/lepoca-de-les-avantgardes-en-la-col%C2%B7leccio-de-la-biblioteca-enric-bricall/> (Fig. 18).

McCartney, S. (1988). *Memory Loss*. Recuperado de <http://daaplibraryartistsbooks.blogspot.com/2010/04/> (Fig. 26).

Melo Castro, E. d. (1961). *Péndulo*. Recuperado de http://2.bp.blogspot.com/_xq6EGOS2o9s/TKo8azccV5I/AAAAAAAAEVA/XHPHmQy10Cw/s1600/p%C3%A9ndulo.jpg (Fig. 16).

Molina, D. (2013-2015). *Portadas diarios visuales*, (Fig. 40).

Molina, D. (2017). *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*, (Fig. 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55).

Molina, D. (2013-2015). *Guía ilustrativa para la creación de un cuaderno*, (Fig. 44).

Molina, D. (2017). *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*, Libro Digital (Fig. 56, 57, 58, 59, 60).

Molina, D. (2017). *Las mil maneras de imaginar: diarios visuales*, Proyecto Expositivo. (Fig. 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67).

Munari, B. (1966). *Libro Ilegible*. Recuperado el 01 de 06 de 2017, de <http://www.munart.org/images/bruno-munari-libro-illeggibile-ny-moma-1966-progetto-5s.jpg> (Fig. 4).

Penrose, R. (1939). *The Road is Wider than Long*. Recuperado de <http://www.luminous-lint.com/app/image/9135180491077912562079/> (Fig. 9).



Picabia, F. (1917). *391*. Recuperado de

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/391/2/pages/00cover.htm> (Fig. 3).

Ping, H. (1987). *La historia del arte chino y la historia resumida del arte moderno después de dos minutos en la lavadora*. Recuperado de Phaidon Press. (2012). *El abc del siglo XX*. Ciudad de México: Phaidon Press. (Fig.32).

Porter, B. (1986). *Found Poems: The Book of Do's*. Recuperado de

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/lostandfound/> (Fig. 17).

Robinson, K., & Benjinian, L. (1986). *Individuals*. Recuperado de

<http://mimeomimeo.blogspot.com/2011/05/individuals.html> (Fig. 29).

Roth, D. (1950-1960). *Hand cut books*. Recuperado de <http://ruinsorbooks.com/wp-content/uploads/2014/11/dieter-mega-2-700x700.jpg> (Fig. 5).

Roth, D. (2006). *Unique editions-books*. Recuperado

de https://www.zuckerartbooks.com/exhibition/29/installation_views/18318 (Fig. 6).

Ruscha, E. (1963). *Twenty Six Gasoline Stations*. Recuperado de

<http://www.correspondances-lacreee.fr/wp-content/uploads/2015/07/thirty-four-parking.jpg> (Fig. 1).

Ruscha, E. (1962). *Twenty Six Gasoline Stations*. Recuperado de

http://media.liveauctiongroup.net/i/21769/20323403_2.jpg?v=8D188D6632A0E30 (Fig. 11).

Vintimilla, M. (2015). *Vida*. Recuperado de [http://mariaugustavintimilla-](http://mariaugustavintimilla-mariaugusta.blogspot.com/)

[mariaugusta.blogspot.com/](http://mariaugustavintimilla-mariaugusta.blogspot.com/). (Fig. 38, 39).

Zdaneyitch, I. (1923). *Iliazd lidantYU fAram*. Recuperado de [https://art.famsf.org/naum-](https://art.famsf.org/naum-granovsky/lidantyu-faram-paris-editions-41-1923-199840571-1)

[granovsky/lidantyu-faram-paris-editions-41-1923-199840571-1](https://art.famsf.org/naum-granovsky/lidantyu-faram-paris-editions-41-1923-199840571-1) (Fig. 13).